



UM PISCAR DE OLHOS E NÃO ESTAMOS NO MESMO LUGAR

*Dedico este trabalho ao meu povo e em especial aos
membros da minha Tribo, Ian, Sofia, Theo e Bernardo.*

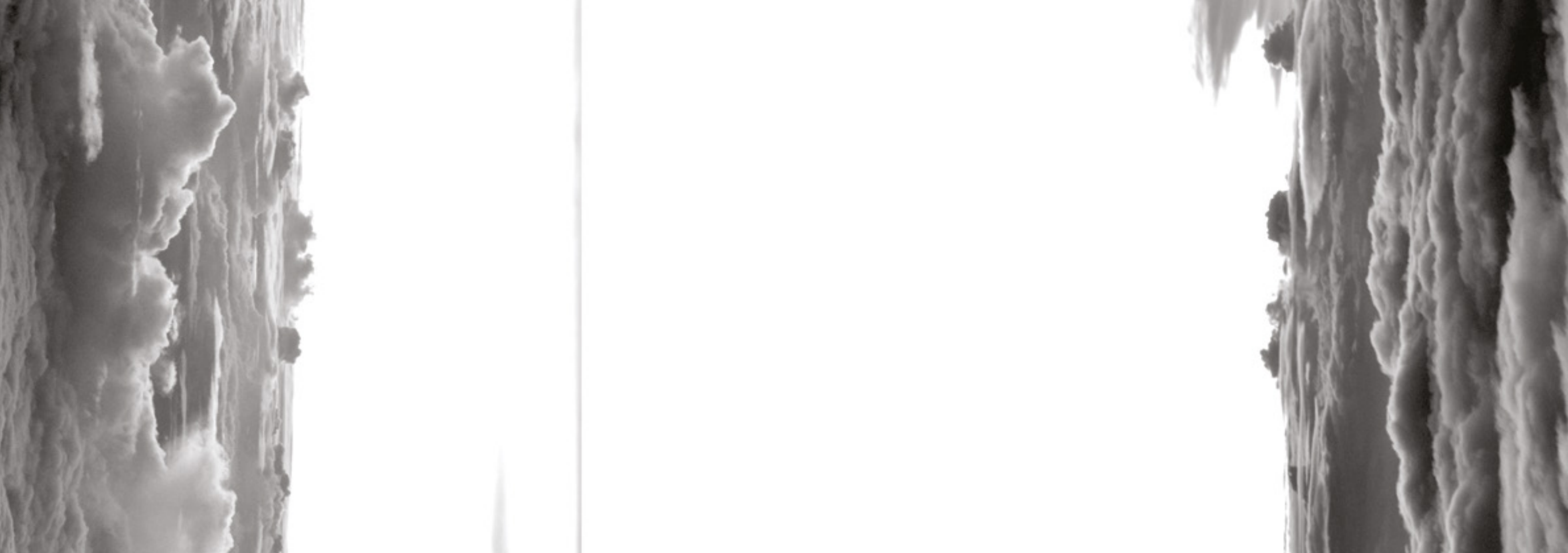
UM PISCAR DE OLHOS E NÃO ESTAMOS NO MESMO LUGAR

UM PISCAR DE OLHOS E NÃO ESTAMOS NO MESMO LUGAR

PROJECTO DE MESTRADO

MPAC 2018

OSCAR MANOEL SALAZAR MALTA





Fogueira, 2016
Instalação
Trabalho de conclusão da cadeira
Textos de Artistas,
com professor João Souza Cardoso



Cliclets, 2016
 Instalação - Cliclet, nota fiscal, estrutura de
 concreto
 Trabalho de Arte e Tecnologia
 com professora Aida Castro Neves



Identidade diluída, 2016
 Projeção no Teto
 com, professora Cristina
 Matheus

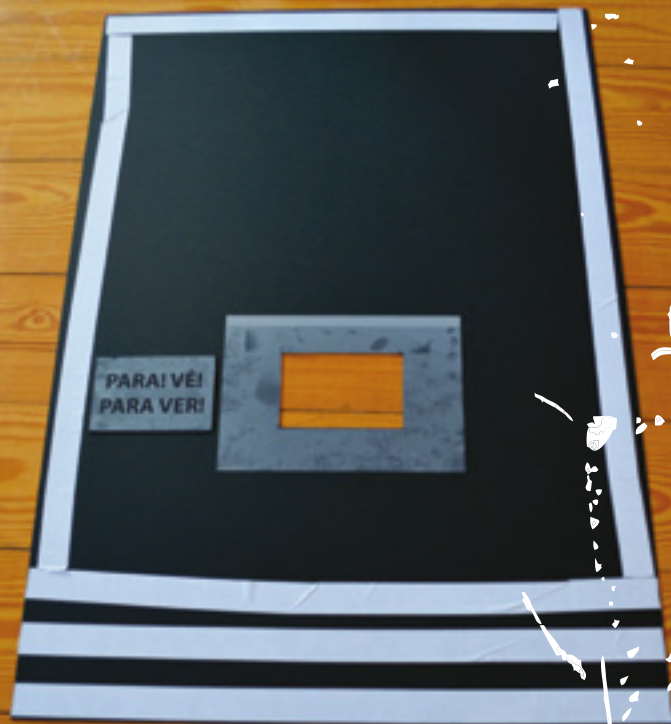


Sol de Matosinhos, 2017
Projeção em vídeo sobre CD
+ fotografia de passe para o SEF
FBAUP – Porto



Para! Ve! Para Ver!, 2016
Instalação
Janela + Papel
Galeria StoryBoard – Porto





PARA VÊ!
PARA VÊ!

LIE
DEA
PITE

NARRATIVA

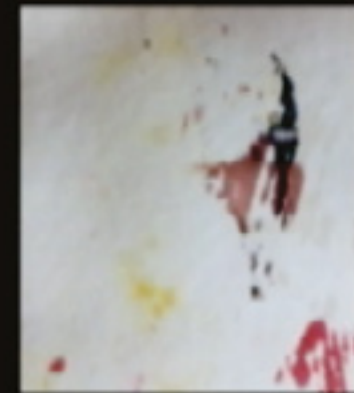
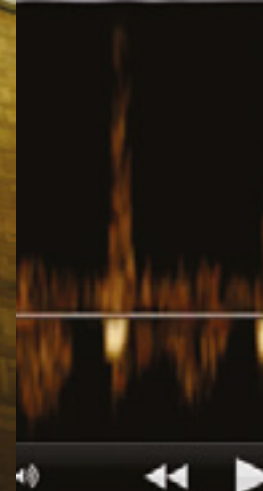
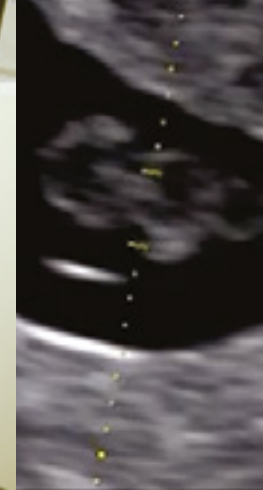


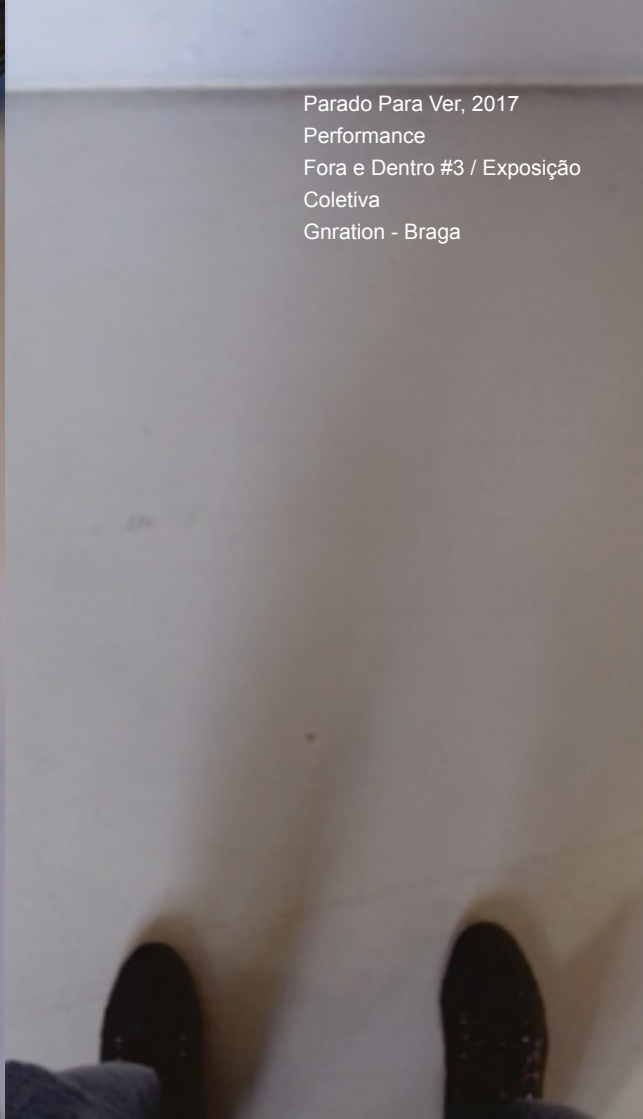
PARA VÊ!

PITA

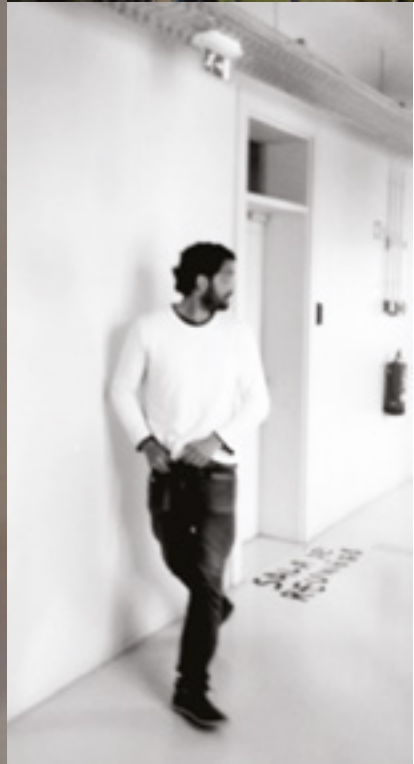


Amnésia / D'éjàvu, 2018
Vídeo Instalação
Vão /Exposição Coletiva
Museu da Faculdade de Belas
Artes
Universidade do Porto - Porto





Parado Para Ver, 2017
Performance
Fora e Dentro #3 / Exposição
Coletiva
Gnration - Braga







As Árvores não morrem: Transformam-se, 2017
Instalação
As Árvores Ficam / Exposição Coletiva
Centro Hospitalar Conde de Ferreira – Porto





Sem Horizonte, 2017
Vídeo Instalação em Loop 2
minutos



Tudo Preto, 2017
Instalação
Tubo de cartolina preto enrolado +
Fita adesiva do Consulado Brasileiro
Galeria da Casa de Pernambuco – Porto
Observação: A galeria encontrava-se
fechada

hologra - [meio]
dia me fraco
man de di

A CHEIA NA
OS NECESSÁRIOS.
M NÃO AS VES
PARA PODER ENTRAR

NO I AS U
PARA PODER ENT
SOBREVIVÊNCIA
E EDIÇÃO.
GUÁ MAS AS LIN
VENTOS

tengo
tengo
*
*

A CHEIA NA
OS VÁRIOS NA
VDA EM NO

Carta Resposta, 2017
Vídeo Instalação
Frames



1 Centavo Para CURA: DOR, 2017
Instalação Porto dos Leixões
Matosinhos – Porto



Fronteira 3x4, 2017
 Instalação, série Fronteira 3x4
 Exposição Individual – As Peles que Habito
 Casa do Alto – Maia



Sol de Matosinhos, 2017
 Projeção de vídeo +
 Disco de Metal
 FBAUP – Porto

Esperando D. Sebastião, 2018
Performance
Com Dori Nigro





Ninho de Memórias, 2017
Instalação com Bolas de Bocha enferrujadas
Saint Emilion - FR





Fronteira 3x4 1, 2017
 Instalação, série Fronteira 3x4
 Fotografia recortada e fotografia enrolada
 com Pedra de Liós
 Exposição Individual – As Peles que Habito
 Casa do Alto – Maia



Fronteira 3x4 2, 2017
 Instalação, série Fronteira 3x4
 Fotografia desgastada + Desenho
 Exposição Individual – As Peles que Habito
 Casa do Alto – Maia

Conserva Fotográfica 1, 2017
Instalação, série Fronteira 3x4
Recipiente com urina + fotografias de passe para o SEF
Exposição Individual – As Peles que Habito
Casa do Alto – Maia



Exposição Individual – As Peles que Habito
Casa do Alto – Maia

UM PISCAR DE OLHOS E NÃO ESTAMOS NO MESMO LUGAR

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Belas Artes

UM PISCAR DE OLHOS E NÃO ESTAMOS NO MESMO LUGAR

PROJETO DE MESTRADO
MPAC 2018

OSCAR MANOEL SALAZAR MALTA

PORTO-PT
2018

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a Silvana Maria e a Lourinaldo Cavalcanti que, através de um grande esforço, possibilitaram a realização deste trabalho. Serei eternamente grato aos meus filhos Ian, Sofia e Theo pela enorme colaboração, compreensão e paciência nestes últimos dois anos. Gostaria de citar aqui a importância fundamental e agradecer a Universidade Federal de Pernambuco, que possibilitou minha permanência em seu quadro mesmo com a distância, me proporcionando crescer como ser humano. Agradeço as famílias Salazar e Malta por todo o apoio.

Muitos foram os momentos de conversa e viagens com Paulo Ansiães Monteiro a quem agradeço todas

as “cartas” e a enorme disponibilidade para viajar. Serei eternamente grato ao meu Tio e Camarada Alexandre Neves Salazar, que, além de sua revisão, precisa, na reta final deste trabalho, mostrou-me uma luz solar, que foi energia fundamental para o mesmo brotar. Ao Prof. Vitor Almeida agradeço pelos litros de café e pelas saborosas conversas que me colocavam na hora certa na sombra das relvas da selva. Por fim agradeço imensamente a mão estendida do Prof. Fernando José Pereira que no momento mais necessário me orientou, levando-me para outros lugares da Prática Artística Contemporânea.

Índice

10	Resumo	40	2.6. PARTE 6 - Uma possível prática de Artista no Antropoceno.
11	Abstract		Arte, Biologia e EcoAnarquismo.
12	Introdução	45	2.6.1 Escolher o que enxergar para sentir e imaginar.
1. Montagem de uma Carta à Academia.		3. Uma reflexão sobre a prática fotográfica nas Artes Contemporâneas	
15	1.1. Montagem de uma Carta à Academia.	48	3.1. Pequena reflexão sobre a fenomenologia das Imagens fotográficas nas práticas
	Os Filmes que não fiz ou os sonhos que montei no Além-Mar.		artísticas contemporâneas.
16	1.2. PARTE 1 Lado A - É o discurso do Artista, O Homem Nu!?	49	3.2. Registrar é preciso, fotografar não é preciso.
20	1.3. PARTE 1 Lado B - “OMNIA MEA MECUM PORTO”	51	3.3 A tecnologia não é o mal, tudo está no uso que fizemos dela?
	(Trago comigo todas as coisas que importam).	61	3.4 A fotografia que revelou um Universo.
22	1.4. PARTE 2 - O lugar comum ou +y. A arte cavalheiresca do artista alunado.		
2. Escaleta para uma Dissertação		4. Entre Peles - Ensaios, notas e reflexões em uma prática artística em duração/fluxo.	
28	2.1. PARTE 1 - Durante um tempo existiu um certo caos semiótico?	72	4.1. Entre a epiderme e a roupa, a dança.
30	2.2. PARTE 2 - Uma certa patologia da Tecnologia das Imagens contemporâneas.	73	4.1.1Era a hora de imitar o pinote de Hélio. A dança e o gesto como dispositivos de fluxo
34	2.3. PARTE 3 - O Pedido de Zielinski.	77	nas fronteiras das peles
36	2.4. PARTE 4 - Vivemos na ERA DIGIMONSTRO.	78	4.2 Entre a casa e a rua, as calçadas.
38	2.5. PARTE 5 - Imagens Órfãs e a fratura não suturada.	81	4.2.1. A arte de fazer calçadas no nosso tempo.
			4.2.2. Os Shoppings e a negação das Calçadas.

82	4.2.3. A calçada como uma pele fronteira.
83	4.2.4. Sobre pedras de Lioz.
84	4.3. Entre Eu e o Mundo, as fronteiras 3x4.
85	4.3.1. As fotos 3x4 de um imigrante são um tipo de imagem de guerra?
91	4.4 Entre o Mundo e Eu, A nave Mãe. Os sonhos, a sexta pele.
92	4.4.1. Para! Vê! Para ver!
93	4.4.2. Parado! O duplo.
95	4.4.3. Para ver!
96	4.4.4. Sobre o acreditar em Histórias.

140	Bibliografia
-----	--------------

Resumo

A Prática Artística que brota entre as Peles, em nosso tempo, e as possíveis arqueologias de um artista. UM PISCAR DE OLHOS E NÃO ESTAMOS NO MESMO LUGAR é um trabalho realizado, em essência, pelo gesto autoral, entre reflexão e prática. Questiona possibilidades de uma Arte, principalmente de uma Fotografia poder surgir na era do Antropoceno. Propõe uma retomada de perspectiva nas práticas artísticas contemporâneas, partindo de um hipotético EcoAnarquismo.

Palavras-Chave:

Práticas Artísticas
Imagem
Fotografia
Arte Contemporânea
Teoria das cinco Peles

Abstract

IN THE BLINK OF AN EYE AND WE ARE NOT AT THE SAME PLACE
The artistic practice that springs between the skins, in our time, and the possible archeology of an artist. IN THE BLINK OF AN EYE AND WE ARE NOT AT THE SAME PLACE is a work accomplished, in essence, by the authorial gesture between reflection and practice. It questions the possibilities of an Art, mostly of a Photography, to arise in the Age of the Anthropocene. It proposes a resumption the perspective in the contemporary artistic practices from an hypothetical EcoAnarchism.

Keywords:

Artistic practices
Image
Photography
Contemporary Art
The five skin theory

Introdução

Este conjunto de reflexões aqui estruturado em forma de capítulos, é resultado de dois anos de uma fusão entre a teoria e a prática artística. O trabalho aqui apresentado procura convergir, em sua própria forma textual, com as possibilidades de se construir uma dissertação nas práticas artísticas contemporâneas. Para entender-se a relação do pensamento acadêmico com a arte, é preciso ter como princípio que ela é, por si mesma, produtora de verdades. Poderíamos então pretender torná-la, para a Academia, um objeto puramente seu?

Ao construir de forma aparentemente disruptiva este *Último Trabalho (Um piscar de olhos e não estamos no mesmo lugar)*, procuramos, levantar possíveis questões para a própria educação nas Práticas Artísticas Contemporâneas.

Ao começar a escrever esta dissertação, de imediato surgiu a pergunta: Uma dissertação em Práticas Artísticas deve ser submetida à vigilância filosófica da Academia, para ser aceitável?

Este trabalho, acredita que todo ato artístico é um ato ativo no mundo, com a verdade que é cabível onde

se pensa a Arte e todas as verdades que lhe são exteriores.

Os textos aqui contidos são catarses entre o pensamento e a prática, em forma de reflexões que surgiram permeando todo o trabalho prático durante os dois anos que habitei na cidade do Porto.

Através da Teoria das Cinco Peles de Hundertwasser este trabalho procura levantar algumas questões pertinentes ao que poderiam ser as práticas artísticas contemporâneas atuando como um mutante não neutro nesta era do Antropoceno e da pós modernidade.

Um dos importantes dispositivos para estas reflexões foi o relacionamento das imagens e da tecnologia com o mundo contemporâneo, bem como o impacto neste corpo e a sua relação com as práticas artísticas contemporâneas.

Pensar as diversas “peles” que se enredam em nossas subjetividades e que se organizam e desorganizam no cotidiano formando um CORPO. Pensar a relação do artista com o tempo/espço atual nisto que muitos chamam de pós modernidade ou Capitalismo Tardio, dentro desta era que os geólogos e antropólogos classificam como o Antropoceno.

Pretendemos levantar as questões que serviram para o Processo de Criação Artística e que tiveram como eixo comum a espiral concêntrica pensada pelo artista Austríaco na sua teoria, composta pelas cinco peles: a epiderme, a roupa, a casa, a identidade e o planeta.

O artista como alguém que possui camadas e que produz seu trabalho, quase fisiologicamente, permeando como por osmose as diversas peles que habita.

A relação Imagem/Corpo serve como base para a construção de uma possível utopia, partindo da concepção que transmitimos informações genéticas do mesmo modo como transmitimos informações pictóricas e, talvez, informações morfológicas. Trago a ideia da Teoria das cinco peles de Hundertwasser, durante quase todos os ensaios. Este artista que nos instiga a refletir questões extremamente importantes para pensar uma prática artística onde a simbiose entre as peles pode posicionar-se como um mutante não neutro.

Como pode haver uma Prática em Arte Contemporânea (Artistas, Curadores, Museus e todo o sistema das Artes) não neutro sem uma reflexão sobre o nosso tempo? Vivemos um momento singular da nossa relação sobre o que poderíamos chamar do real. A imagem tomou uma importância única na história da

humanidade. Vivemos para a imagem.

Para qual imagem vivemos é a questão.

A pós modernidade já se dissolveu líquida-mente, aparentando afogar utopias e caricaturando as tentativas de suturas... Chegamos no agora; a Pata De Elefante continua expelindo radiação e nós comendo *Sucrilhos*... “Não seja pobre, seja Índio”!!! (Eduardo Viveiros de Castro). Atualmente, o que está “sobrando” são pessoas.

Poderíamos, então, pensar como proposta vários caminhos, como uma grande homeostase entre tudo, seja bicho, seja planta, seja pedra, seja humano.

A nossa relação com as diversas Peles, ou o que poderíamos também chamar de o Real, neste momento deve ser repensada.

Para construir este trabalho, comecei a escrever em um português meu, um português do Brasil. A língua que herdei e que seria o maior elo entre mim e Portugal. Diversos fatores fizeram com que eu tropeçasse na realidade descolando possíveis camadas e pudesse transformar em processos de trabalho, por meio da reflexão e da prática.

Esta parte textual das reflexões, que pode ser vista como uma das camadas descoladas, foi desenvolvida para a conclusão do Mestrado em Práticas Artísticas

Contemporâneas nas Belas Artes do Porto. Está organizada em duas partes: a primeira é um texto à academia, procurando, introduzir pensamentos sobre as práticas artísticas e buscar relações com a própria academia nas estruturas que, acredito, contribuem, aparentemente, com o sistema do ensino em Arte. Procurei, no segundo momento, com as imagens, construir uma espécie de sistematização fragmentada do que penso ser uma das possíveis formas de olhar como chegamos no agora, e na nossa relação com as imagens. Como uma tentativa de contribuição à “conversa” procurei trazer à tona a possibilidade de se pensar a fotografia como uma das grandes fraturas no âmbito das práticas artísticas contemporâneas e sua relação com a pós modernidade. Construí ensaios, textuais e imagéticos, que falam de uma possível prática artística nas fronteiras Entre as Peles.

As possibilidades de transmissão e fluxo constroem fronteiras entre si, local onde este trabalho se (in-)formou em um possível corpo fronteira contagiado, contaminado e em mutação pelo/para o Real.

O trabalho, aqui apresentado, foi provavelmente uma semente que brota no fluxo entre estas diversas peles que nos cobrem. Nas fronteiras entre estas Peles. A busca por uma consciência de um artista

Ameríndio.

As imagens tendo “a memória como ilha de edição” são a fâscia que moldou esta pesquisa.

Tentamos perceber uma possibilidade de homeostase imagética com o Mundo.

Faz-se pertinente acreditar, ainda, que é de todo e qualquer campo imagético que nos alimentamos com informações? O que pode se transformar em conhecimento, fazer brotar objetos e organizar nossos pensamentos de outras formas? Seria o fazer imagens o que mais se aproxima do ato de sonhar?

Os ensaios que, no seu conjunto, constitui este trabalho foram construídos simultaneamente a uma prática de procura constante.

Parece que o fim é apenas uma invenção... pertinente ou cabível?



Montagem de uma Carta à Academia. Os Filmes que não fiz, ou os sonhos que montei no Além Mar...

NOTAS DE PRODUÇÃO:

Passaporte de Emergência. Fotografia sobre papel, 2016

Fotografia de telemóvel 15x21.

Exposição AS PELES QUE HABITO, Casa do Alto, Maia-PORTO, 2018

Fotografia realizada na Polícia Federal do Brasil ao receber o passaporte.

Onde me foi entregue um PASSAPORTE DE EMERGÊNCIA.

Parte 1 / Lado A / É o discurso do Artista, O Homem Nu!?

“Chamarei ao primeiro de esquema didático. Sua tese é que a arte é incapaz de verdade ou que toda verdade lhe é exterior. Decerto reconhecer-se-á que a arte se apresenta (como a histérica) sob a aparência da verdade efetiva, da verdade imediata, ou nua. E que essa nudez expõe a arte como puro encanto do verdadeiro.”

Alan Boudieu, Pequeno Manual da Inestética

No momento em que decidi sair do Brasil, uma busca já me inquietava. Procurei montar um plano de saída ou quase uma estratégia de fuga.

Uma pergunta não saía da cabeça: Que privilégios a arte nos dá? Meses depois me vem as observações de Mario Perniola sobre a Arte ser ou não um Mutante Neutro.

Outras questões apareceram: a aceleração da modernidade nos leva a perda do valor da experiência? Pensar que nossa vida é tempo e o que fazemos com ele?

Como consequência, estariam os consultórios de psicanálise lotados? Tive a impressão que o espaço temporal do vazio forja um ser/sujeito capaz de fornecer indagações...

Usar a capacidade que temos de enxergar a perspectiva do tempo e nele sermos capazes de alterar as coisas poderia nos ajudar, talvez, a criar estas possíveis indagações? O Tempo pode ser considerado um percurso entre passado, presente e futuro ou seria

apenas uma espécie de duração?

O Cinema que me acompanhava não cabia mais em mim. Comecei a sentir a necessidade de trocar certas peles.

A escolha de pensar e refletir foram e são, para mim, a negação do fechar-se na especificidade de qualquer conhecimento.

Quando penso em fazer “algo”, sempre penso em extrapolar para além de mim. Pode até ser a mera presença no Mundo. Tracei caminhos não lineares.

“Comecei a cursar Jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco e licenciatura em História na UFPE. Sempre ligado ao mundo da imagem, passei por produtoras de Cinema no Brasil e na França. Com 22 anos, assumi a direção de arte em agências publicitárias até ser selecionado para o cargo de coordenador pedagógico do núcleo de pós produção audiovisual do Centro Cultural Tacaruna em Pernambuco, Brasil.

Produzi durante anos trabalhos na área audiovisual, como vídeos publicitários e documentários. Experimentos que unem câmera e bailarinos, como Aminiótico, Vida de Artista e Play, espetáculo multimídia realizado no Teatro do Armazém (outubro/2004) também

foram experimentos que realizei. Estudei por um ano no L’INA (Paris/França), onde fiz formação em pós produção cinematográfica. Voltei para o Brasil com a perspectiva de fazer do cinema e da fotografia as minhas principais atividades. Nessa época, dirigi a Pixel-Arte Digital. Entre outros trabalhos que realizei, destacam-se a produção de videocenários para teatro e dança, a representação do Brasil no VII VIDEO-DANCE INTERNACIONAL FESTIVAL (Grécia,), a criação do PLAY REC - Festival Internacional de Videodança do Recife...” - “Oscar Malta e o Corpo Impossível” por C.Galdino em <http://beta.idanca.net/oscar-malta-danca-recife-videomaker/>

Através do PLAY REC, festival que organizei durante 5 anos no BRASIL, comecei a ter acesso à produção acadêmica que envolvia a vídeodança. Decidi abrir mais uma negociação entre o pensar e o fazer, a idéia e a matéria. Boa parte do meu trabalho, até então, havia sido feito para telas luminosas e nas salas de Cinema. Lugares quase hipnóticos. Sempre gostei de contar histórias.

Devemos ponderar que as práticas artísticas não criam um mundo, mas poderiam contribuir como dispositivo de mutação para a criação do Mundo.

Não devemos nunca estar de acordo com nós mesmos! Talvez, de vez em quando...

Sinfonia para pressa e presságio

“Escrevia no espaço. Hoje, grafo no tempo, na pele, na palma, na pétala, luz do momento. Soo na dúvida que separa o silêncio de quem grita do escândalo que cala, no tempo, distância, praça, que a pausa, asa, leva para ir do percalço ao espasmo. Eis a voz, eis o deus, eis a fala, eis que a luz se acendeu na casa e não cabe mais na sala.” Paulo Leminski

Ah, vontade de virar as costas, de sair de perto de onde todos estão virados de frente para a luz e o calor de um centro qualquer!

Olhar para trás e ver o frio e escuro saboroso desconhecido, temperado pela eterna curiosidade que surge de um incômodo qualquer ou por um pequeno devir!

Não apenas por necessidade que urge da alma, mas por um instinto de sobrevivência, todo ato artístico é, sim, um ato ativo no mundo; único. Passo a questionar que Arte é necessária para pensar o mundo a minha volta hoje.

A coragem de assumir no mundo um possível papel transformador, um não à homogeneidade imagética foi o que me levou a olhar além-mar.

Estar nas linhas de fronteira, perceber o corpo que se constrói. Os sentidos que se constroem.

Não no centro, nem na margem, mas nos limites de um possível corpo que a fronteira contém na sua forma... fazer fluir trocas dentro deste fluxo entre a margem e o centro, entre idéia e matéria.

Para além de entender o mundo a nossa volta ou a nossa presença nele, mas representar no mundo as possibilidades de alguma mutação. O que por diversas vezes exige um recolhimento e uma releitura da coleção de coisas que nos formam, tornando-nos viajantes de nós mesmos. Precisei fazer uma arqueologia cognitiva de mim.

Dissolver-me em diversas identidades e, das ruínas/resíduos, fazer brotar. Uma mutação que parte de mim agora para o Mundo.

Gosto do termo Francês para pesquisa *“Recherche”*, que deriva do verbo *Chercher*, ou seja, procurar. *Re-Chercher* seria algo como re-procurar, procurar continuamente. No trabalho das práticas artísticas, a procura para mim foi e é contínua.

Sempre pareceu-me querer achar as bordas do

mundo para dele fugir. Erro!

Talvez, por isto, as minhas representações não queiram, agora mais, “concorrer com Hollywood”.

Naquele instante de decisão, parecia prever os momentos sombrios que se instalariam sobre o meu país e, principalmente, sobre as artes. Precisava buscar outros caminhos e navegar tornou-se preciso.

Busquei em calçadas, ressonâncias, como um percurso/elo ou mesmo uma ligação da fásia entre Brasil e Portugal e, neste espaço comum, bons ventos fizeram com que eu atracasse no Porto.

Precisei buscar, realmente, um retorno ao que seria o meu *Archeo*, minhas raízes, e tentar construir rituais sem mitos-ilógicos.

Fogueiras precisei fazer para aquecer frios corações europeus invernais. Trabalho, fogo, páginas e identidades. Mudar algumas peles, colocar camadas, procurar compor novas fisiologias do trabalho artístico e da realidade, onde a normalidade é aparentemente estéril. Naquele instante, constatei que não se trata, apenas, de retornar ao *Archeo*, mas de trazer o *Archeo* ao agora duração.

As janelas se abriram e o cinema escapou em um cartão-postal, *“de: dentro, para: fora”* (Exposição MPAC 2016) Um convite a olhar o cinema do cotidiano e o

reflexo, caminhos para fora e para dentro.

Vídeos que me levaram ao cinema mudo, imagens que, fixadas em matéria, suspenderam o tempo.

Uma volta, novamente uma busca, um retorno ao agora.

Talvez, como no cinema mudo, uma busca pela não problemática, todavia uma procura pela essência das imagens. Um Eco Anarquismo Imagético.

Manter-se vivo mostra-se como sempre ser a habilidade de lidar com o impreciso.

Como disse um colega (Carlos Arteiro, MPAC 2015/17): *“...um corpo em Improvisação por excelência, em que os acordos entre partes, são feitos de uma negociação não inteligível, puramente incompatível com processos cognitivos, como se apenas por estímulos nervosos funcionasse...”*

Parte 1 / Lado B /
“OMNIA MEA MECUM PORTO”

Trago comigo todas as coisas que importam.¹
“.... Eu, descendente dos que povoaram a América há 40 mil anos, venho aqui encontrar aqueles que nos encontraram há 500 anos.”
Discurso atribuído ao Índio Guaikapuro Cautemoc diante dos Chefes da União Europeia

Que imagens estamos a fazer? Pensar as imagens “necessariíssimas”. Levar apenas o que importa e o que merece ser In-portado por nós.
O que seria para o artista dissertar? Escolher o caminho da Academia não foi uma forma de legitimação de nada, apenas um desejo de pensar sobre o trabalho de forma mais profunda e com isto descolar

1.Omnia Mea Mecum PortoTrago comigo todas as coisas. Resposta do filósofo Bias, da Grécia, àqueles que, fugindo ao exército persa, se admiravam de ver o sábio sair sem nada levar. Para Bias só valiam as riquezas do espírito.

camadas de mim mesmo, a minha volta.
Todo o trabalho artístico parece viver da negociação entre dois conceitos: idéia e matéria. Fazer o caminho entre estes dois conceitos e dissertar; esta foi a escolha. Além de perceber as possibilidades do que antes poderia estar em um possível extracampo e, hoje, percebo como uma emanção indecifrável.
Não poderia prever o que surgiria na tensão criada pelos encontros e fronteiras em mapas desconhecidos. Gosto de me perder, parece que assim achamos outras coisas.
Mas, o que se entende por dissertação? Uma exposição oral/escrita de uma idéia ou matéria? Neste caso artístico, o discurso deveria seguir linhas retas? Não poderia me perder...?

Em convergência com Hundertwasser, o criador da Teoria das Cinco Peles, a construção textual deste trabalho não poderia ser realizada de uma forma linear. Para ele a epiderme, as roupas, a casa, a identidade e o planeta seriam as nossas cinco peles. O que sempre fiz foi andar entre e através destas minhas peles.

Certas vezes, aparentemente, lúcido, outras nem tanto, a procurar uma simbiose entre todas elas para chegar em uma sonhada homeostase...
Como o mestre das cinco peles, o não gostar das linhas retas nos faz ver esta dissertação como algo participante da prática artística. Uma tentativa de movimentar uma pequena fresta neste vasto campo e abrir, sempre, o desejo de contribuir para outras reflexões futuras. Frestas que me trazem à tona a questão de uma possível pele zero ou sexta pele. Esta seria o local do SONHO, o espaço onírico que nos cerca. E que pode nos fazer perceber a necessidade de manter vivas as UTOPIAS, como forma de desejo de ter nas mãos nosso futuro.
Estar aqui a construir esta “dissertação” faz parte de fazer brotar de todas as peles algo de forma quase parassimpática.

Parte 2

O lugar comum ou +y

A arte cavalheiresca do artista alunado

a•lu•no

Substantivo masculino

1. O que recebe de outrem educação
Wou instrução. = APRENDENTE, DISCENTE
2. Discípulo.
3. Aprendiz.

a•lu•nar - Conjugar

Verbo intransitivo

1. Pousar na Lua.
2. Tomar contato com o solo Lunar.

O que estamos a fazer, aqui? Como escrever reto por linhas tortas?

Talvez ao final das expectativas reine desprezo e preguiça onde antes existia a alegria da invenção. Contudo a vida continua e a alegria parece ser parte constituinte das possibilidades de um anarquismo.

O modelo racional que aparenta nos orgulhar, não dá conta do projeto moderno de mundo. O modelo de ser humano reproduzido nas nossas instituições de ensino gera a imaturidade política que existe na nossa sociedade. Imaturo modelo de ser humano, com origens, lá, no iluminismo. Parece que quanto mais as sociedades escolarizaram-se mais aumentou o abismo entre o domínio teórico/técnico e a capacidade de convivência. Sem esta relação, teoria/técnica, predomina a ignorância. Inspirada no regime fabril, a vida escolar parece organizar-se em séries. Os conhecimentos não estão conectados.

Carregamos as heranças dos regimes militares.

Pagamos por disciplinas. Consumimos mais e mais. Viramos clientes da educação.

Muito aqui já se disse. Um pouco de tudo e de tudo um pouco, neste lugar, FBAUP, uma pele, a casa que nos abriga em reflexões banhadas a cafés servidos pelo “Sr. Martins”.

Estariam certos os Budistas quando nos falam que desejar é sofrer? Desejar uma Universidade para todos, onde a Arte gere reflexões e seja vista como algo para tornar a Vida mais agradável?

Certa vez um amigo disse que o Homem Branco já havia falado muito e agora seria a hora do Homem Nu. Um Homem que, independentemente da sua cor ou raça, estaria despido com suas peles à mostra.

Precisamos ficar Nus da alma nesta casa de esculturas brancas e quadros na parede que reafirmam conceitos de 200 anos...

Quando Yves Klein criou suas salas “vazias” com focos de luz, nos anos 50, já vislumbrava a saída da Caverna? A luz, aqui, não indica caminhos para os sem luz. Não sejamos insetos, como alunos que buscam a luz e morrem.

Aluno não quer dizer “sem luz”, e sim “lactante”, “aquele que está crescendo e sendo nutrido”. A

“Escola” deveria ser uma pele fértil e gerar, fazendo crescer algo em nós. Na verdade, a palavra se origina do latim ‘*alumnus*’, que significa “criança de peito” e é o particípio passivo perfeito do verbo ‘*alere*’, que significa “alimentar”.





Escaleta² para uma Dissertação

NOTAS DE PRODUÇÃO:

“O HOMEM BRANCO JÁ FALOU DEMAIS.
AGORA É A HORA DO HOMEM NUI!” (Eduardo V. de Castro)
Ritual realizado na última Aula de Textos Artísticos Ministradas
por João S. Cardoso, FBAUP 2016.
Ritual da Fogueira, FBAUP 2016, aulas de João Souza Cardoso.

2. Escaleta – momento onde se decide o número de cenas
necessárias para a filmagem da estória.

“inflamação dos sentidos visuais ou o fa(c)to fátuo?”

Apropriação Acadêmica, baseado em Ismail Xavier, pesquisador Brasileiro.

“: O panóptico, então, parecia afirmar-se pelo seu avesso e se fazer corpo ou extensão do corpo, subvertendo os sentidos e a natureza humana do olhar. Do pesadelo da vigilância (no qual somos objeto do olhar), passamos ao engodo de um “tudo ver” (no qual somos sujeitos do olhar), que termina por se mostrar de uma outra forma no controle. Como acontece agora, a partir da super oferta de imagens gerada por um sistema que constrói um mundo visível ao alcance do polegar opositor.

Desinflamar. Desligar certos gatilhos mentais. Apagar a luz da sala do cinema e sair. Na vigilância, a identidade se revela em fogo, fa(c)to fátuo.”

Uma questão se pôs: Pensar este trabalho como filmes, textos ou como sonhos?

A questão *Mater*, que me surgiu logo a seguir, foi: que arte se faz necessária nas práticas contemporâneas?

Sem dúvida, permeando o conjunto de idéias que

aqui apresento, priorizei o conceito de montagem. Montar algo, um texto de artista acadêmico. Como? Se nunca sigo as linhas retas? Como? Se as peles em ecdisse vão quase de uma forma fisiológica buscando uma homeostase entre mim, as imagens e o mundo que me cerca. Inflamações visuais contemporâneas, textos, imagens e muitas questões compõem, portanto, este trabalho, à procura de um equilíbrio entre a teoria e prática, entre a *Poiesis* e a *Praxis*. Procuro criar interconexões abertas e orgânicas. Penso neste conjunto de textos e imagens como “sondas” ou “mosaicos”; tentativa de oferecer contribuições para novas reflexões sobre a arte contemporânea.

Ao introduzir a Teoria das Cinco Peles de Hunderwasser como um eixo que parece nos dar chaves para códigos entre o visível e o invisível, procuro apenas levantar as possibilidades de uma prática artística como dispositivo mutante. O que parece, para mim, ser o caminho entre um e outro, o que importa ou o que devemos in-portar em nós.

Que duração existe na passagem do invisível ao visível? Esta pergunta, eu faço pensando em novas formas de uma possível arte *materialicista*, uma emanção da matéria/forma. A Arte, ainda que residual ou

fronteiriça, emana, contamina e contagia de formas que, ainda bem, até hoje, não sabemos explicar. Parece-me que Hunderwasser já nos colocava frente a um discurso que aponta como um farol, iluminando caminhos para um possível equilíbrio entre as suas peles e a prática artística.

Começar a tentar traçar uma das várias células onde pode estruturar-se um pensamento EcoAnarquista nas Artes Plásticas Contemporâneas, por meio deste artista e de outros pensadores.

Durante um tempo existiu um certo caos semiótico? (Parte 1)

A profusão de imagens e, principalmente, de fotografias no cotidiano, deixa-me um pouco atordoado. Pergunto-me, também, se estaria anestesiado das idéias, tendo em vista imagem estar ligada a *imagem* do latim, que seria *EIDOS*, em grego, do qual se originam as palavras idéia e idealismo.

Idealismo estaria ligado de certa forma, ao sentido de utopia. Projetar as utopias seria um “pessimismo feliz” ou parte do nosso instinto humano de sobrevivência? Para Platão, a imagem seria uma idéia projetada.

Provavelmente, em certo momento, algo aconteceu quando um *homo sapiens* sentiu a “contemplação” e viu a matéria se enformar. Talvez, ao ver as ranhuras de uma caverna sentiu a necessidade de manter a forma que surgiu. Então, outros homens viram a mesma imagem, perceberam a mesma idéia. Um ponto importante a refletir: o homem só viu nas ranhuras aquilo que ele conhecia? Ver parece estar ligado diretamente a conhecer. Quanto mais se conhece, mais se vê. Este *homo sapiens*, provavelmente, quando compartilhou esta experiência foi o primeiro artista?

Uma possível idéia/imagem da civilização começava. Surge, ali, um novo Espaço/Lugar. Um novo lugar no tecido espaço/tempo que estabelece conexões em coletivo. Neste momento, começamos a acumular a possibilidade de um passado e acreditar que, poderíamos pré-ver o futuro. O conceito de história, como conhecemos, nasce, ali, com a arte. Podemos, também, pensar que outros conceitos nascem com a arte. A economia, a política e tudo que depende de *crença e confiança* nasceram de trocas simbólicas, de momentos de arte.

Poderíamos, dizer, também, que toda imagem sempre foi política? Das grutas de *Lascaux*, passando pelos filmes da vanguarda Russa, até fotografias de *Serra Pelada*, de Sebastião Salgado, existiria, sempre, algo de político por trás das imagens?

Como cada tempo usa a tecnologia criada no contemporâneo, as imagens parecem acompanhar este movimento, fazendo-se valer das tecnologias. Chegamos em um tempo de obsolescências de tecnologias e de imagens. As imagens, no contemporâneo doentio

das redes sociais, parecem ter atingido quase grau zero de significação. Neste sentido, criando uma espécie de *Anestesia* diante das próprias imagens? Para refletir neste fluxo contínuo de informações e imagens, podemos pensar em dois tipos distintos de realidade. A primeira, estaria ligada diretamente como lidamos e sentimos o mundo a nossa volta e tem uma relação muito forte com os limites de percepção dos sentidos do corpo humano sendo este corpo dispositivo de troca entre as diversas peles (Teoria das cinco peles)³ que nos rodeiam. Esta forma é muito subjetiva e pessoal, a realçar a perigosa ilusão de existir somente a realidade do indivíduo. Outro tipo de experiência de realidade pode ser a consciência do mundo a qual, diferentemente da primeira, não mais é individual, mas é “algo” coletivo fora do corpo. Esta experiência de realidade começou quando aquele *homo sapiens* riscou as ranhuras da Caverna.

3. A teoria das cinco peles de Hundertwasser.

Uma certa patologia da Tecnologia das Imagens contemporâneas (Parte 2)

*Pathos: do Grego, prefixo de doença.
Paixão. Patologia*

Como possibilidade de refletirmos sobre a paixão do homem pela máquina e, conseqüentemente, pela máquina que faz imagens, pensamos numa das possíveis estruturas desta relação no contemporâneo ou no que alguns chamam de Pós Modernidade.

Marshall McLuhan, no discorrer de sua obra, constrói uma teoria da relação homem/tecnologia que, ao lado de diversos pensadores, nos fornece pistas sobre a formação desta relação. Reflexão importante para pensar esta era: o período mais recente na história do Planeta terra, que muitos chamam de Antropoceno (A expressão “*Antropoceno*” é atribuída ao químico e prêmio Nobel Paul Crutzen).

Em seu primeiro livro *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, (o título deriva de uma peça dadaísta de Marcel Duchamp) McLuhan constrói, por meio

de anúncios de jornais e revistas da época, uma série de artigos críticos em um livro que ele mesmo denominou de “estrutura mosaico”. Este pode ser lido partindo-se de qualquer um dos textos que tratam da relação entre publicidade e sociedade.

McLuhan parecia prever o efeito anestesiante que as imagens produziram (falamos de imagem feita pelo homem).

Byung-Chul Han, um dos pensadores mais escutados, no campo da filosofia atual, diz: “*O Ocidente está a tornar-se uma sociedade do cansaço*”. O autor, de origem coreana, apresenta a questão sistematizada na história, baseando-se em acontecimentos patológicos/fisiológicos dos humanos. Observa que, no início do século XXI, do ponto de vista, sobretudo neuronal, estamos doentes. Consumir estas “velozes imagens velozes”, do cotidiano contemporâneo, forjou uma sociedade “cansada”.

São imagens fantasmas e fantasmas das imagens! Uma “inflamação imagética” acontece, em tempos

de aceleração e de pós modernidades. Acredito pensar esta possível “doença das imagens” como um fator importante para a reflexão sobre a necessidade de um possível retorno ao *Archeo*. Este movimento de retornar, necessariamente, é orgânico e formaria um movimento contínuo de fluxo, cujo possível retorno, teria a intenção de trazer o *Archeo* para um agora duração.

“*O tempo é um nó.*”

Sakurov, Francofonia: Louvre sob ocupação, filme 2015

Gillo Dorfles, em *Mythes et rites d'aujourd'hui*, afirmava que o sentimento do tempo das pessoas não tem mais nada de real, pois o futuro é imediato arrebatando a porta.

O tempo nos faz pensar em passado como marcas ou registros e no futuro como possibilidades de representações. A experiência temporal varia em culturas e civilizações.

Dorfles fala de uma possível “objetualização” do tempo e isto acontecia à medida em que o tempo se tornava organizável pelo homem. O tempo, na primitividade humana, era regido pela natureza e seus

ciclos, passando, depois, a ser regulado pelas instituições de poder, tais como: a igreja na idade média e as fábricas na revolução industrial.

A forma mais antiga do exercício do poder é o controle do tempo. Em tempos de pós modernidades e, também, pós verdades o homem parece não ser mais senhor do seu tempo, nem das suas imagens.

Toda esta noção de tempo só existe por compreendermos duração e movimento. O tempo e o movimento, são elementos fundamentais para o modo de visualizar o mundo exterior; do que percebemos como realidade. Entre um antes e um depois, o que existe é apenas a duração.

Regis Debray, em sua obra *Vida e Morte das Imagens*, formulou uma possível sistematização histórica e temporal da nossa relação com as formas de comunicação e a tecnologia do contemporâneo. Ele cria o termo *Mediasfera* dividindo a relação humana com “os media” em três “momentos”: *Logosfera* (do surgimento da escrita à prensa de Gutenberg), *Grafosfera* (da prensa ao cinema) e *Videosfera* (A era do Visual).

As ideias de Regis Debray nos fazem pensar nas possibilidades de estabelecer um processo revolucionário de relacionar-se com o mundo. Não posso

deixar de ressaltar que Debray lutou em Guerrilhas de Selva Amazônica.

Seria, de alguma forma, a *Revolução* que McLuhan teria previsto em seus livros?

McLuhan em, *The Gutenberg Galaxy*, é um complemento à visão de Debray, quando analisa as transformações da cultura oral e a passagem para a cultura escrita. Em seu famoso livro, *Understanding Media: The Extension of Man* aprofunda um plano mais consciente de suas previsões e crava um marco de sua trajetória no pensamento filosófico atual com a frase: “o meio é a mensagem”.

Se observarmos a constatação para o que chamamos de comunicação, é correto citar a afirmação de Marshall McLuhan de que o “meio é a mensagem” (o meio, ou veículo, é a mensagem). Considere-se que luz é informação pura, pelo simples fato de nos transmitir algo, um pensamento, sendo curioso de que se trata de informação sem ter, aparentemente, um conteúdo informativo.

Não posso afirmar que McLuhan tem intenção de ressaltar possibilidades de um tipo de *Campo Morfo-genético*⁴, em algum momento, ou de alguma forma.

Devemos pensar no ambiente gerado pelas

imagens da tecnologia ou no ambiente da tecnologia das imagens?

“Aujourd’hui: ‘j’y ai cru, puisque je l’ai vu à la télé.”
Debray, 1992: 492

A *Videosfera* de Debray seria o espaço/tempo onde as tecnologias viraram extensões do corpo-mente? O início do caos na era em que os antropólogos classificam como o Antropoceno? Poderia estar *Videosfera*, construir um tipo de *Campo Morfológico*?

Debray parece discordar de McLuhan em alguns aspectos. Ele sente falta da sistematização histórica de McLuhan. Em seu livro *Media Manifestos*, pondera que não se deve confundir tecnologia em si com o uso do meio, a fazer deste uma força abstrata e indiferenciada. Contemporâneos, ambos escreveram e pensaram sobre a relação homem/tecnologia e mundo/tempo.

4. Campo Morfogenético é o conceito que explicaria a emergência simultânea da mesma função adaptativa em populações biológicas não-contíguas. A hipótese dos campos morfogenéticos foi formulada pelo Cientista Rupert Sheldrake.

O início do caos na era em que os antropólogos classificam como o Antropoceno? Poderia estar *Videosfera*, construir um tipo de *Campo Morfológico*?

Debray parece discordar de McLuhan em alguns aspectos. Ele sente falta da sistematização histórica de McLuhan. Em seu livro *Media Manifestos*, pondera que não se deve confundir tecnologia em si com o uso do meio, a fazer deste uma força abstrata e indiferenciada. Contemporâneos, ambos escreveram e pensaram sobre a relação homem/tecnologia e mundo/tempo.

Poderíamos pensar que na *Videosfera* de Debray o controle do tempo, bem analisado por Dorflès, passa a ser, também, o controle das imagens e do tempo das imagens, o que nos levaria a pensar numa filosofia da Imagem no/do Poder. Seriam as imagens as responsáveis pelo tal cansaço doentio em nossa sociedade contemporânea?

“Nesta era o tempo real prevalece sobre o espaço real, a imagem prevalece sobre o objeto e o virtual prevalece sobre o atual. Tudo fica reduzido ao tempo. No decorrer das eras, passamos da eternidade à instantaneidade. Neste tempo absoluto fundem-se

imagem e objeto em uma realidade virtual.”

Kátia Maciel

Numa esfera em que só o que se vê conta, o invisível perde seu valor.

O tempo se tornou objeto e das imagens basta uma mera percepção?

“il n’y a pas de dictionnaire du visible”

Debray, 1992: 494

“...”*A gente não quer só comida*
A gente quer comida
Diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída
Para qualquer parte

A gente não quer só comida
A gente quer bebida
Diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida
Como a vida quer

A gente não quer só comer
A gente quer comer
E quer fazer amor
A gente não quer só comer
A gente quer prazer
Pra aliviar a dor...”

“Comida”, Titãs. Compositores: Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho / Sergio De Britto Alvares Affonso / Marcelo Fromer

O Pedido de Zielinski (Parte 3)

Siegfried Zielinski, em seu livro *Arqueologia das Mídias* nos faz um pedido de desanestesia (Fernando José Pereira) e nos deixa clara a necessidade de haver, sim, o conflito.

“Contra a tendência enormemente crescente rumo à universalização e padronização da expressão estética, particularmente nas redes telemáticas em expansão, as únicas estratégias e táticas que podem ajudar são as que fortalecerão formas locais de expressão e diferenciação da ação artística, que criarão campos de energia vigorosamente heterogêneos com intenções, operações e acesso individuais e específicos. (...). Mais pragmaticamente, estou pedindo um projeto de práxis diversa com maquinaria das mídias avançadas. Estou contando com uma coexistência criativa lado a lado: não no sentido da arbitrariedade grandiosa, mas, antes, como uma divisão do trabalho que é muito necessária, porque nós temos desejos e expectativas diferentes do obscuro objeto de nosso desejo” Zielinski 2003, p.70.

Zielinski deixa evidente sua aversão a esta adoração do digital. Sua agonia parece ser tamanha que ele propôs um manifesto ao final do livro com a intenção de prevenir uma certa *psychopathia medialis*. Ele posiciona-se, favoravelmente, à busca pela pluralidade de formas e expressões midiáticas, bem como de um balanço entre a existência online e offline.

Acredita que a padronização técnica deve ser evitada e a diversidade de materiais, formas e expressões estimuladas.

A insatisfação de Zielinski em relação à adoração e padronização que as técnicas digitais alcançaram é reafirmada em diversas passagens do seu livro *Arqueologia das Mídias*, onde reflete o controle sociopolítico e cultural por trás das expressões midiáticas. Em “*After Medias...*”, defende a retomada da experiência de períodos remotos, pensando em certas possibilidades que algumas mídias possuíam. Uma forma de abordagem mágica, alquímica e experimental, onde o risco, o erro e a subjetividade do indivíduo integrariam o processo.

Mapear uma certa arqueologia cognitiva deve fazer parte do trabalho de um artista? Qual a relação que existiria entre uma possível arqueologia cognitiva e os

Campos Morfológicos que, provavelmente, a nós cercam, a transitar entre a matéria e a idéia, o espanto, a indignação e o contágio. É importante perceber o grau de distância e contaminação do/no mundo. Precisamos achar as bordas, como que se situando em um mirador, que nos permita perceber o caminho para ir e voltar.

Estar em constantes fluxos nas fronteiras põe os artistas contemporâneos na tentativa de *desanestesia* do mundo com a possibilidade de ser *mensageiro de outras idéias*.

“A cada um dos estados da mecânica de meus pensamentos, há buracos, paradas, não no tempo... em uma espécie de espaço...” Antoni Artaud

Uma possível *arqueologia cognitiva*, passaria, por refletir mapas de identidades/peles. Quais espaços que as peles/identidades ocupam e de que forma os rastros de contaminação no tempo podem permanecer durante o processo de trabalho, em uma prática artística contemporânea?

A relação identidade e memória consolida-se quando observamos que estas podem nos definir e podem ser um armazenamento de memórias. A capacidade de formar novas memórias possibilita a construção de

Vivemos na ERA DIGIMONSTRO (Parte 4)

Quais os Mitos-Ilógicos que estamos criando em torno das imagens e seu poder?

A era da pós imagem seria a certeza de um fim? Teriam as imagens embarcado para o final de um buraco negro, onde o tempo não mais existe?

Estaríamos construindo todos estas “pós” (verdades, modernidades e fotografias) e discutindo o fim até o fim? Talvez em alguns lugares o mundo já tenha acabado...

Fredric Jameson, conhecido por sua análise da cultura contemporânea e da pós modernidade, afirma que vivemos no *Capitalismo Tardio*. A expressão aparece após a crise de 1929 (como *Spätkapitalismus* livro de Natalia Moskovska, Zürich, 1943).

Podemos dizer que surge uma estrutura chamada pós moderno? Para Jameson parece que surge como a possibilidade de um apocalipse já instaurado.

Acredito, ainda, ser importante diferenciar o pós modernismo da pós modernidade.

Possivelmente, o Pós Modernismo poderá (é) ser considerado um *estilo* que teria começado logo após a segunda guerra. A Pós Modernidade é uma estrutura socioeconômica instalada e perceptível já nos anos 70. Neste sentido, a Pós Modernidade surge da mesma forma que a modernidade, da qual surge o modernismo. A pós modernidade, portanto, seria o novo e discutido período histórico e o pós modernismo seria então o nome do movimento filosófico e artístico dele decorrente e, de certa, forma propõe-se a estudá-lo e relacioná-lo ao anterior, aparentemente apontando mudanças e rupturas.

Segundo Fernando José Pereira, em seu ensaio “Metamorfoses do Real”, os problemas da pós modernidade, quando colocados de forma apocalíptica fragilizam as suas defesas.

Não podemos negar, porém, que o digital binário se tornou um monstro, a consumir nossa possibilidade do real. As imagens digitais se reproduzem como bactérias em redes fractais, já quase orgânicas. A imagem

alcançou, sim, um grau zero de significação nas *redes sociais*.

Seria o pós modernismo uma vingança do Capitalismo contra uma certa vanguarda que pensou a arte e a sociedade de alguma forma próximas, em homeostase? O medo de tal proximidade provocar certos processos disruptivos e a Arte incorporar um mutante? Uma das grandes diferenças entre a Ciência e a Arte é o questionamento permanente que desta podemos fazer, enquanto, a ciência entrou nos parâmetros/cânones da engrenagem solidificando em certezas perigosas para ela mesma. Anestesiados pelo Estado, Mercado e Ciência, estamos ajoelhados diante desta Santíssima Trindade da Modernidade (Eduardo Viveiros de Castro).

Estar a pensar passado e futuro nos impedem de ver o *eschaton* invadir as nossas peles. O Capitalismo Tardio, a respeito do qual Jameson fala, parece pretender, na sua forma de vingança, caricaturar os que pensam arte como um mutante, ainda que neutro.

O grande diferencial entre o *Homo Sapiens* e os outros mamíferos, o polegar opositor, passa a tomar outras funções mais importantes que a pinça. Desliza sobre telas sensíveis ao toque e adquire uma certa

insensibilidade para as imagens. A biologia nos traz conceitos novos, necessários neste instante de aparente mudança.

A inteligência artificial apareceu concreta em Lisboa (2017). Sofia a primeira cidadã humanoide do mundo (Cidadã Saudita) concedeu uma entrevista onde fala e mostra expressões faciais.

Que arte a inteligência artificial irá produzir? Serão os humanoides capazes do gesto artístico?

Imagens Órfãs e a fratura não suturada (Parte 5)

“Em vez de ser eu a contemplar a minha imagem no espelho, era a minha própria imagem a contemplar o meu verdadeiro «eu». Levantei a minha mão direita e limpei a boca com as costas da minha mão. O «eu» reflectido no espelho fez o mesmíssimo gesto. Ou, então, talvez tivesse sido eu a repetir o gesto do meu reflexo. Naquela altura, já não saberia dizer com toda a certeza se limpava de facto a boca com as costas da minha mão por livre e espontânea vontade.”

Haruki Murakami Em Busca do Carneiro Selvagem (1982, Edição portuguesa 2007)

A vida pessoal, aparentemente fragmentada no contemporâneo, parece diluir possíveis identidades. Cada ser tem uma impressão única de interação com o mundo, criando suas próprias imagens do real.

Algumas destas imagens que se encontram em fronteiras deste *tempo duração* parecem levantar a questão: imagens fantasmas ou fantasmas das imagens? Imagens residuais, externas e contaminadas de tudo. Imagens órfãs! Aquelas que não estão no

processo de transformação do espaço social em espaço de exibição, ou que as mídias contemporâneas esqueceram em garagens e álbuns de família. Aqui, novamente, falamos de imagem como *Imagem produzida pelo homem*.

Imagens que ficam nas ranhuras das memórias das diversas peles/camadas que nos cobrem, esquecidas, órfãs. Podem revelar marcas de identidades e mesmo de uma identidade apagada, acúmulo de memórias coletivas. Quais imagens permanecem e quais são necessárias?

Uma forma de adotar o que chamo de imagens órfãs é não pensar em obras, mas em processos de trabalho.

Parece-me que tais instancias convergem para o que a pesquisadora e artista plástica Giselle Beiguelman chamou de imagens ruidosas da arte contemporânea. Seriam imagens de trabalhos que trazem em si um misto de recordação e resistência, as quais vindo à tona poderiam apontar questões de valor.

Publica-se tudo, atualmente, com ampla divulgação

pública. 350 milhões de fotos são, diariamente, publicadas no Facebook. As coisas passaram ser produzidas de acordo com a aparência que terão na imagem. Os gestos humanos passaram a ter a necessidade de serem contidos numa imagem. Há que se questionar a diluição das identidades por meio desta simulação de espaço imaterial. Esperamos que nossas imagens sejam para todos, mas parece que efetivamente são para ninguém. Para nada.

Se não fazemos imagens estaremos excluídos do espaço? Toda a atividade humana atual produz imagens, a música, a publicidade, o terrorismo e a política. A imagem passou por vezes, a ser o negócio da política. Os gestos passaram a ser construídos para uma certa imagem.

A nossa compulsão por imagens nos tornou personagens de nós mesmos.

Os limites se dissolveram e a vida virou uma representação? A imagem dá conta do instante ou é apenas uma simulação de dilatação de existência?

O Mundo já acabou?

Uma possível prática de Artista no Antropoceno Arte, Biologia e EcoAnarquismo (Parte 6)

O ser humano não é apenas um indivíduo/corpo dissociado do seu entorno e suas imagens, bem como entre o indivíduo/corpo e as imagens o fluxo é constante.

Ver é um ato voluntário? Quando existe a possibilidade de percepção do fluxo entre as diversas realidades e imagens do mundo, estas podem estar simultaneamente numa duração /presente. Poderia o trabalho do artista, elucidar a forma e assumir um novo espaço e uma nova urgência? Eis uma questão que parece estar a permear o pensamento e as reflexões das práticas artísticas contemporâneas.

Quando Rupert Sheldrake apresenta sua teoria da *Ressonância Mórfica*, os campos mórficos são estruturas que se estendem no espaço-tempo e moldam a forma e o comportamento de todos os sistemas do mundo material.

Sheldrake questiona certos dogmas da ciência moderna e sugere que nossa mente iria muito além dos limites físicos do nosso cérebro. Os campos que nos ligam ao meio ambiente se estenderiam a cada uma

ligam ao meio ambiente se estenderiam a cada uma das outras pessoas e demais seres vivos no Planeta. Como em campos magnéticos da física, não podemos percebê-los, mas os *Campos Mórficos*, diferentemente, dos campos conhecidos pela física moderna, não transmitiriam o que hoje conhecemos e denominamos como “energia”, mas apenas *in-formação*. Nestes termos sua potência não decai quando elevada ao quadrado da distância, como ocorre, por exemplo, com os campos gravitacional e eletromagnético.

O que se transmite nos Campos Mórficos é pura energia *in-formacional*.

“Sugiro que esses laços são aspectos dos campos que ligam os membros de grupos sociais (o que chamamos de campos mórficos) e que atuam como canais para a transferência de informações entre os membros separados do grupo. Telepatia significa literalmente “sentimento distante” e, normalmente, envolve a comunicação de necessidades, intenções e angústia. Às

vezes, as reações telepáticas são experimentadas como sensações, às vezes como visões ou a audição de vozes, e às vezes em sonhos. Muitas pessoas e animais reagem quando as pessoas a quem estão ligadas sofrem um acidente, ou estão morrendo, mesmo se isso estiver acontecendo a muitos quilômetros de distância.

Há uma analogia para esse processo na física quântica: se duas partículas foram parte de um mesmo sistema quântico e estão separadas no espaço, elas mantêm uma misteriosa conexão. Quando Einstein percebeu essa implicação da teoria quântica, pensou que a teoria devia estar errada, porque isso implicava o que ele chamou de “ação fantasmagórica à distância”. Experimentos têm mostrado que a teoria quântica está certa e Einstein estava errado. Uma mudança em uma parte separada de um sistema pode afetar a outra instantaneamente. Esse fenômeno é conhecido como não localidade quântica ou não separabilidade”

Por Rupert Sheldrake Fonte: Revista New Dawn

Estaria Sheldrake de alguma forma retomando o antigo conceito de *Nous*⁵ ?

Nous é um termo usado no Grego antigo que não possui tradução direta para o Português. Podemos encontrar, modernamente, um significado: seria a atividade do intelecto ou da razão em oposição aos sentidos materiais. A origem do termo estaria ligada a antigos filósofos orientais e, à medida que os Gregos foram se apropriando do termo, este começou a ser usado para denominar diferentes conceitos, tais como: atividade mental, força motriz, parte imortal da alma. Aristóteles associou o termo *Nous* ao Intelecto, distinto da nossa percepção sensorial.

Para Sheldrake a ressonância mórfica é um processo básico e não-intencional com o poder de articular coletividades de qualquer tipo. A idéia de *campo mórfico* parece ser bem anterior aos escritos do autor. O que ele fez foi sintetizá-la, elaborando um conceito

5. O significado ambíguo do termo é resultado de sua constante apropriação por diversos filósofos, para denominar diferentes conceitos e idéias. *Nous* refere-se, dependendo do filósofo e do contexto, vezes a uma faculdade mental ou característica, outras vezes a uma correspondente qualidade do universo ou de Deus.

mais amplo que se aplica a todos os sistemas naturais e não apenas aos entes biológicos.

Considerando que, além de estamos cercados por diversos *Campos Mórficos*, ou pelo *Nous*, fazemos parte integral deles. Nossa relação com o que nos cerca mostra-se em constante fluxo invisível de emanção entre idéia e matéria.

Quando comprovado que informação se transmite de pessoa a pessoa, de forma imperceptível, tal propriedade terá aplicações óbvias em diversas áreas. A grande preocupação de Sheldrake está no domínio da educação: “Métodos em educação que realcem o processo de ressonância mórfica podem levar a uma notável aceleração do aprendizado”.

Para ele, mostrou-se ser mais fácil a identificação de uma “figura” numa ilustração depois de ela já ter sido percebida por outras pessoas, em um experimento que realizou (www.sheldrake.org).

Neste sentido, podemos ter alguma esperança acerca da perenidade da espécie?

Qual seria, nos tempos atuais, a grande descoberta transformadora?

A *Fusão a Frio ou Sofia* (o primeiro humanoide), poderia dar uma frágil sustentabilidade a possíveis utopias fraturadas. Procurar por fontes inesgotáveis

de energia teria, na verdade, nos lançado dentro de um *Campo Mórfico* autofágico do ponto de vista como terráqueos.

Se o Antropoceno é a era em que o homo sapiens criou e nela se insere, onde está a ausência do que chamaríamos de natural? Como membro da nossa espécie pareceria inocente a questão: A natureza vive em um tipo de Anarquia orgânica onde nós humanos fazemos parte dela?

A palavra anarquismo tem origem na palavra grega *anarkhia*, que significa “ausência de governo” ou a representação do estado de uma sociedade ideal. O bem comum resultaria da coerência na conjugação dos interesses de cada um. Pensar na possibilidade de uma prática artística EcoAnarquista pressupõe refletir sobre este momento do Antropoceno. A anarquia é contra a divisão em classes e, por consequência, é contra toda a espécie de opressão de uns sobre os outros. Devemos estender este conceito a todo o Planeta.

A possibilidade de um EcoAnarquismo pode ser vulgarmente confundida com uma possível desordem pela ausência de leis. Podemos observar, todavia, que em uma tribo existem costumes e hábitos regidos pelas “leis” da natureza.

A natureza se auto organiza e nela poderíamos nos mimetizar. Ela considera alguns princípios opostos ao sistema que o homem criou. Estaria na negação de uma natureza primordial a grande fratura? A natureza trabalha com a otimização, sem desperdícios; nela tudo é regido por ciclos e interdependências; tudo está ligado.

A nossa presença no planeta parece contrariar estes princípios. Adoramos a extravagância, adotamos a linearidade, as linhas de produção, bem como parecemos cada vez mais estar isolados com uma visão fragmentada, com a qual chegamos nesta fase do Capitalismo e na Era do Antropoceno.

O impacto, neste momento da nossa espécie no planeta e sobre os outros terráqueos, modificou a natureza primordial da Terra? O conceito de Antropoceno parece ter extrapolado o campo da Geologia e da Antropologia e a sua contaminação/contágio é evidente nas Práticas Artísticas Contemporâneas. Acredito, porém, ser preciso ressaltar que Hundertwasser, durante os anos de 1970, sustentava que o consumismo distancia o ser humano de seus reais objetivos, que são: o bem-estar, viver bem e, principalmente interagir de forma consciente com o meio ambiente.

O famoso “Discurso Nu”, feito em 1976, como uma

autoproclamação universal, já nos alertava para aquele distanciamento. Protestou contra o *racionalismo materialista* nas artes e, principalmente, na arquitetura, em forma de *happening*, na Galeria Hartmann em Munique. Antevia o cansaço e indicava possibilidades para um novo caminho. Podemos perceber uma alternativa de integração do homem com sua própria natureza primordial, em sua teoria das cinco peles.

Ao pensar em um estado de nenhuma supressão de classe e de nenhuma supressão do outro, poderíamos pressupor um equilíbrio necessáriíssimo nesta pós modernidade. O EcoAnarquismo busca falar de uma visão de homeostase plena entre nós e todos os outros a nossa volta, seja bicho, seja planta, seja pedra, seja humano.

Podemos tentar aqui, ao falar de arte, perceber o que realmente representa o Estado/Poder hoje? Seriam as grandes corporações do sistema? Mais poderosas que nações? Uma prática EcoAnarquista estaria a negar o que realmente pode estar por trás do que movimenta este Poder sem Estado.

É preciso um equilíbrio entre o ser e seu entorno. Que roupas fazemos? Que moradias fazemos? Que respeito temos pelas outras espécies e pelo Planeta?

Que ser humano seria este na era do Antropoceno? A partir desta observação, a teoria das Cinco Peles, afirma que o indivíduo se constitui por camadas e que, partindo do “eu”, em um tipo de “Espiral Concêntrica”, chegaria ao Planeta. O artista austríaco, acredito ter sido um dos pioneiros a apropriar-se de um conceito recente, ainda em construção. Em outras palavras, Hundertwasser já nos chamava a atenção para esta era Antropocênica. Simultaneamente, fazia em suas reflexões e práticas artísticas uma construção de aparentes possibilidades EcoAnarquistas. Produzindo seu próprio vestuário ou quando pensava arquitetonicamente em habitações autossustentáveis, onde as construções tentam mimetizar a natureza. Ele nos aponta como um farol para uma atitude artística necessária na era do Antropoceno.

“A metáfora do bolor.”

Apropriação Acadêmica, Baseado em P. RESTANY, autor do “Hundertwasser: Pintor Rei das Cinco Peles” (1999)

“(…) antecipa toda a expansão progressiva da teoria naturista integral (relações mais saudáveis e sociedade isonômica), a dimensão não só osmótica, mas

homeostática da relação do homem com o mundo e sua participação no ciclo orgânico da matéria e no ciclo das imagens.

A metáfora do bolor torna-se assim parabólica da espiral expansiva do indivíduo. O mundo, a casa que o homem talha segundo a sua fantasia é a extensão do vestuário que cobre sua epiderme. Trazendo a idéia de corpo, com seu exoesqueleto, formado não só de extensões físicas, mas também psicológicas, espirituais e imagéticas...uma possível Ressonância Morfológica”

Percorrer as diversas peles ou camadas que nos recobrem, através de uma montagem não linear e orgânica, onde as imagens traçam caminhos neste tempo/movimento, parece, nos colocar dentro fluxo entre as diversas fronteiras que se formam nas nossas peles. Como Hundertwasser, repito, não gosto da linha reta. Para ele o homem tem direito à sua epiderme ao seu vestuário e à sua casa, parecendo deixar evidente o direito da natureza, do planeta e dos outros terráqueos.

Escolher o que enxergar para sentir e imaginar

De alguma forma confusa, podemos recordar que “Deus criou o homem a sua imagem e semelhança”.

Esta afirmação já não evoca uma representação visual, contudo a semelhança. O homem é a imagem de uma perfeição absoluta para a cultura judaico-cristã. Une-se ao mundo visível de Platão, sombra, imagem do mundo ideal e, ao mesmo tempo inteligível, obrigando-nos a aprender que somos imagens?

Podemos, porém, escolher o que enxergamos? John Berger, em seu livro *Modos de Ver*, explicita de uma forma bastante lúcida a diferença entre ver e enxergar. Segundo ele, a visão estabelece o *nosso lugar* no mundo que existe em nossa volta. Enxergar, porém, seria a relação entre o que vemos e o que sabemos, ao que complementa: aquilo que sabemos afeta o modo como vemos as coisas. Neste contexto, ver afeta o que sentimos do e no mundo ao nosso redor, bem como, o que se mostra e como isto pode afetar quem vê. Esta dualidade entre o fazer imagens e o ver imagens apresenta uma fronteira tênue, bastante discutida por diversos filósofos.

Mergulhar no mundo e na vida contemporânea pode

revelar muito além da dor dos outros. Esta dor não pode ser somente a nossa, mas de outros seres terráqueos e do próprio Planeta Terra. Muito além de um “pessimismo alegre” que as vezes a National Geographic nos mostra, parece então que as fraturas ficam expostas.

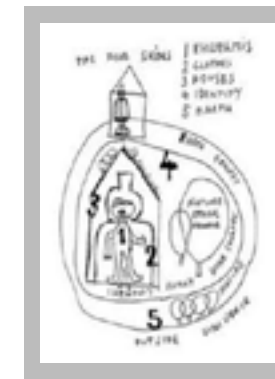


Figura 1. Desenho de Hundertwasser sobre a Teoria das Cinco Peles



Uma reflexão sobre a prática fotográfica nas Artes Contemporâneas

NOTAS DE PRODUÇÃO:

As árvores não morrem, se transformam!
Fotografia sobre papel, 2016. Fotografia 40 x60.
Exposição Casa Do Alto Maia - PORTO, 2018,
A troca mútua realizada nas fronteiras entre a pele derme e a pele planeta.
O musgo colhido e colocado sobre o seio feminino nos remete
ao "alumni", alguém em busca de alimento, do leite materno

Pequena reflexão sobre a fenomenologia das imagens fotográficas nas práticas artísticas contemporâneas.

“...o que a fotografia reproduz ao infinito só aconteceu uma vez.” R. Barthes, em Câmara Clara.

Quando Barthes nos afirma que a *fotografia repete mecanicamente o que nunca se repetira existencialmente* me vem a questão: poderíamos pensar o *Nous* ou mesmo um possível *Campo Mórfico* da fotografia? Barthes considera a fotografia como um “particular absoluto”. Este absoluto pode conter toda a incerteza que nos faz a centenas de anos discutir sobre IMA-GENS?

A possibilidade de um absoluto incerto pode remeter à rigidez dos conceitos que regem a ciência e os dogmas que esta estabeleceu, parecendo ir de encontro a sua própria essência? A força destes dogmas foi e é tão grande que repetimos sem sentir: Eu só acredito vendo!

O materialismo filosófico clássico, associado a tais

dogmas da ciência, quando começam a estreitar muito intimamente seu relacionamento, por volta do século XIX, estabelecem conceitos rígidos e sólidos que se estendem até o nosso contemporâneo. Coincidência, ou nem tanto, neste mesmo período nasciam os primeiros estudos sobre a imagem fotográfica. Durante anos, as reflexões sobre a fotografia tomaram para si tais estruturas de pensamento, o Materialismo Filosófico e os Dogmas Científicos. A fotografia surge dentro de verdadeiros laboratórios de invenção. Neste período, muitos estudiosos de diversas áreas convergiam sua pesquisa para a imagem fotográfica. É preciso lembrar que a fotografia era algo ao qual a maioria da população não tinha acesso, estava restrita a certas elites burguesas e intelectuais. Esta educada casta, que teve sua importância na descoberta da imagem fotográfica, foi moldada em estruturas de Dogmas e Conceitos desta ciência congelada. O gesto fotográfico era tido como algo tão importante e exato quanto à técnica e o uso científico das imagens.

Susan Sontag em seu texto *Diante da dor dos outros*, reflete o dilema das imagens de Guerra e qual o papel do fotógrafo diante de tais imagens.

Fotografar não pode ser uma atitude de esconderijo atrás das imagens apenas para dar suporte ao que se vê e não se quer enxergar.

Procurar sempre refletir sobre o que se quer criar, tornou-se necessário, principalmente depois que a fotografia foi liberta, em processos criativos, para outros horizontes.

Podemos trazer à tona a ideia da criação de um enxergar? As possibilidades da atual fotografia, nos permitem não mais apenas registrar um dos possíveis instantes do real, bem como criar novos passados, fazendo-se costuras em que o tempo, como um nó, é trançado com as linhas de uma possível *Ressonância Morfológica*.

“A natureza que fala à câmera é diferente da que fala aos olhos” Walter Benjamim, Pequena História da Fotografia

Registrar é preciso, fotografar não é preciso.

Antigamente se aceitava a foto como ela era? Hoje aceitamos a imagem vomitada?

“O mundo tornou-se de certa forma familiar após o surgimento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pelas tradições escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o surgimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, mas de um mundo em detalhe, posto que fragmentária em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade dos homens de diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser conhecidos através da sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos

poucos substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado“. Boris Kossoy (2003, p. 26-27)

As práticas artísticas do contemporâneo parecem trazer à tona a possibilidade de um pós fotográfico que, além de um espaço de contemplação expandido sobre a prática da imagem fotográfica, manteria de certa forma as possibilidades inventivas e imagéticas dos primórdios da fotografia.

Com possibilidades de representação não somente de *microaspectos* mas *macroaspectos*, da fotografia, do mundo e suas diversas realidades.



⁶Fuzil fotográfico de Jules Marey, 1882
Étienne-Jules Marey - inventor e cronofotógrafo francês. Seu trabalho foi significativo no desenvolvimento da cardiologia, da física, da aviação, da cinematografia e da ciência da fotografia. É considerado um dos pioneiros da fotografia e da história do cinema. O fuzil cronofotográfico de Marey foi construído em 1882. Este instrumento era capaz de produzir 12 frames consecutivos por segundo e o fato mais interessante é que todos os frames ficavam registrados na mesma imagem.

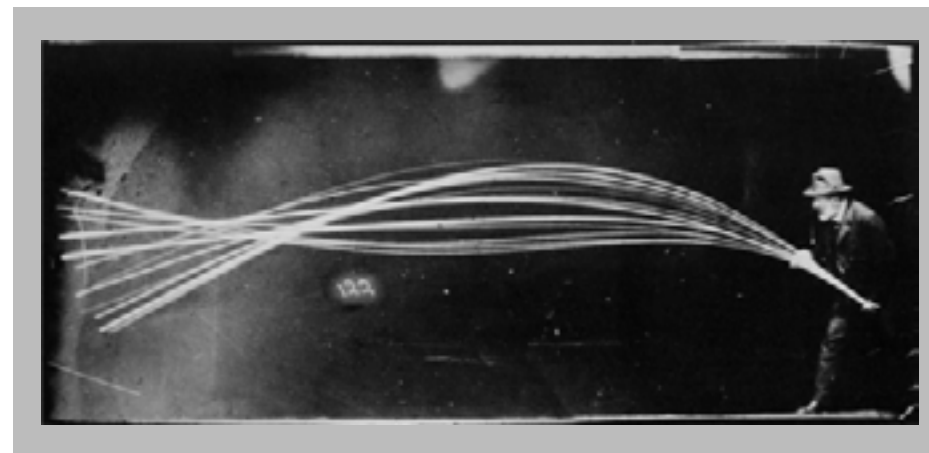
A tecnologia não é o mal, tudo está no uso que fizemos dela?

Temos que levar em conta dois dos aspectos que são determinantes no “resultado fotográfico”: o equipamento usado na/para sua realização e a função da imagem criada.

Podemos dizer que nos primórdios da fotografia,

ela era aceita sem questionamentos pelos seus espectadores? Assim como os dogmas da Ciência, a fotografia parecia não poder ser questionada. Começava, neste instante, a nossa paixão alienante pelas imagens?

Um dos grandes cientistas e pioneiros da imagem



Marey, Der einen flexiblen Stab schüttelt, 1886.

fotográfica foi Étienne-Jules Marey. Ele chegou a incríveis resultados não só científicos como do ponto de vista imagético, por meio de estranhas máquinas. Seus estudos foram fundamentais no desenvolvimento da cardiologia, da instrumentação física, da ergonomia e da evolução do Cinema.

Marey estudou outros animais além do homem. Ele publicou *La Machine Animale*, em 1873, conhecida como “O Mecanismo Animal”. O fotógrafo britânico

Edeaward Muybridge levou a cabo a sua “Investigação Fotográfica” para provar que Marey estava certo, quando escreveu que um cavalo galopando, por um breve momento, fica com as quatro patas no ar. Muybridge publicou suas fotos, em 1879, e atraiu alguma atenção.

Atualmente, com as possibilidades tecnológicas, a exigência do expectador parece não mais aceitar o simples registro. A paixão, de uma vez por todas,

transformou-se em Patologia. A imagem construída pode conter outros tipos de verdade?

Vejo como uma das possíveis definições para uma pós fotografia: a imagem fotográfica que trabalha com o depois ou com as possibilidades do *além* do mecanismo câmera.

Poderíamos dizer que a pós fotografia surge como uma exaltação do que seria o “inconsciente ótico” citado por Walter Benjamin em sua *Pequena História da*

Fotografia? A expressão «inconsciente óptico» foi usada por Benjamin para se referir ao contributo absolutamente original prestado pela fotografia e pelo cinema ao enriquecimento da percepção humana.

«Deste inconsciente óptico só se tem conhecimento através da fotografia, da mesma forma que só através da psicanálise se tem conhecimento do inconsciente intuitivo. As características de estruturas, os



Étienne-Jules Marey, *Cheval blanc monté*, 1886, *locomotion du cheval*



Horse in Motion by Edeaward Muybridge, 1877.

tecidos de células, com os quais a técnica e a medicina gostam de se ocupar são, originalmente, mais familiares à câmara do que uma paisagem expressiva ou um retrato inspirado. Mas, simultaneamente, a fotografia revela, neste material, aspectos fisionômicos, mundos de imagens que residem num mínimo, suficientemente visível e oculto para ter encontrado refúgio num sonhar acordado, mas que, tendo-se tornado grande e identificável, torna visível a diferença entre técnica e magia, enquanto variáveis claramente históricas»

Walter Benjamim, «Pequena história da fotografia», in Sobre arte, técnica, linguagem e política, Lisboa, Relógio D'Água, 1992: 119.

As tecnologias sempre fizeram parte do processo criativo. Podemos dizer que muitos dos primeiros profissionais fotógrafos retocavam as suas fotografias. As novas tecnologias alteraram o trabalho do fotógrafo durante o tempo. Softwares de manipulação de imagens e até de pós produção cinematográfica são ensinados em diversas escolas de fotografia.

Régis Debray nos lembra, ao analisar a relação arte e tecnologia, que a fotografia pode ter sido a causa da

extinção de muitos profissionais, que sobreviviam do ofício artístico, e por outro lado, alguns artistas podiam que exaltavam a liberdade da arte.

Assim, ao mesmo tempo em que a fotografia libera de certa forma, a arte da representação do real, serve como dispositivo para criação de imagens pelos meios mecânicos, químicos e digitais.

Alguns fotógrafos se tornaram verdadeiros Vjs (Vídeo jôqueis), outros arquitetos do tempo, escultores de imagens. O uso da câmara passou mesmo a ser desnecessário. A possibilidade que a tecnologia deu aos fotógrafos, nos remete novamente aos antigos laboratórios de invenção onde surgiram as primeiras imagens fotográficas? A pós fotografia pode ser um ir e vir ao *Archeo*? Refiro-me a cenários, por exemplo, onde artistas não usariam mais a câmara, necessariamente, e poderiam construir imagens fotográficas com o computador, bem como usar o imenso arquivo fotográfico já existente.

Uma reflexão que até hoje permeia as indagações de todos que pensam a fotografia é: Onde está a diferença entre “tirar” uma fotografia e fazer uma fotografia?

A questão parece-me um bom princípio concernente

ao que poderia ser pensado sobre pós fotografia. Para esta reflexão surge o gesto como um dispositivo para entrar nas fronteiras. Cada período usou das tecnologias do seu tempo. Caravaggio, provavelmente, se tivesse conhecido o cinema e a fotografia, teria usado um dispositivo câmara.

A persistência de certos gestos no tempo não significa que sejam arquétipos, mas podem ser vistos como o movimento de fluxo contínuo, de ida e vinda na relação tempo/espço.

Devemos colocar, neste momento, as reflexões debruçadas sobre o *Ato Fotográfico*

“A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber fazer...)” O ato fotográfico e outros ensaios, Phipillipe Dubois

Dubois, em seu famoso ensaio, começa descrevendo a obra de Michael Snow com uma profunda reflexão sobre o que poderia ser uma nova fase da criação artística com imagens fotográficas. A obra de Snow nos revela uma relação com o tempo e o gesto.

“Eis porque Authorization -auto-retrato fotográfico (Michael Snow) - é bem mais do que uma foto: é um acionamento da própria fotografia.” O ato fotográfico e outros ensaios, Phipillipe Dubois

O artista Thomas Mailander traz estes conceitos para o processo criativo de seu trabalho. Em *Illustrated People* (2014), Mailander queima na pele de seus personagens retratos, usando luz solar natural e luz UV artificial. Cria uma espécie de tatuagem fotográfica temporária.

Depois de gerar uma espécie de queimadura, fotografa a “tatuagem”, consegue criar novas e mais profundas camadas, para a sua obra, embebedando camadas do tempo em suas imagens.



Autor: Thomas Mailander

“Para permanecer na categoria dos índices, talvez um dos processos mais próximos da fotografia (uma das suas melhores “metáforas”) seria o branqueamento dos corpos, essa exposição da pele (superfície pelo menos tão sensível quanto a emulsão: problema de película) ao dos raios solares que vem ali depor sua marca dolorosa, avermelhada e depois mais escura, às vezes reservando em certos locais da anatomia zonas brancas, virgens, vestígios em negativo de algo que esteve ali e se interpôs na exposição.” O ato fotográfico e outros ensaios, Phipillipe Dubois

Nos tempos de pós modernidades e pós verdades não seria estranho ouvir falar do surgimento de uma pós fotografia.

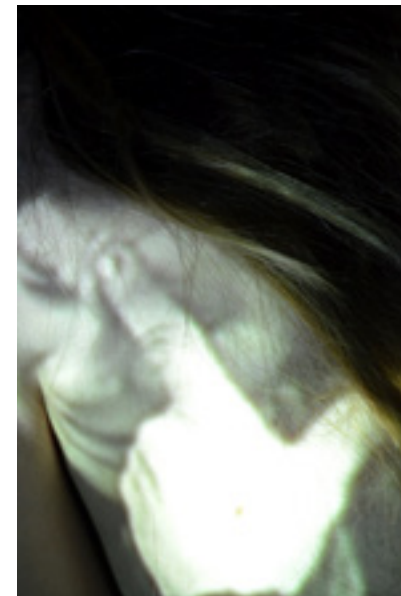
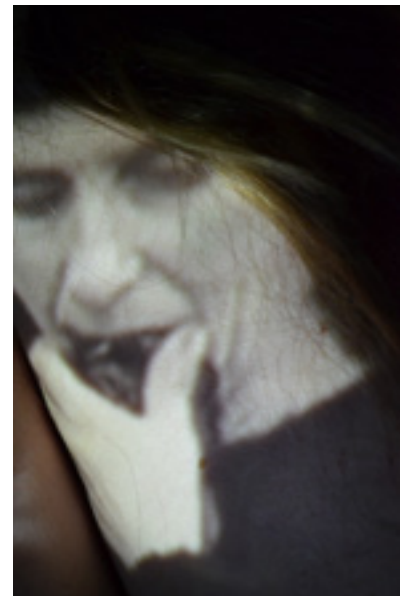
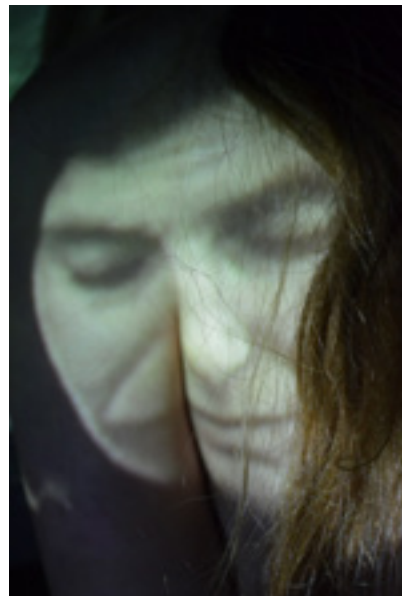
Estar ciente que existe um presente, que contém o passado e escorrega para o futuro, nos lança em um campo bastante vasto, principalmente quando lembramos que a fotografia pode ser a suspensão do tempo. Um soluço imagético? Deslocamento da imagem fotográfica para outras telas, outros suportes. Cada tempo possui suas tecnologias e se faz valer dela em suas formas de expressão no presente.

As reflexões sobre os limites da fotografia e do cinema, bem como as inovações tecnológicas, possibilitam a existência de obras onde a hibridização nos situa em fronteiras orgânicas sempre a explorar.

“O uso de projetores, como fontes de imagens-luz, nos possibilita construir verdadeiros tapetes luminosos, que podem refletir todo um contexto ao mesmo tempo atual e atravessa o tempo em possíveis camadas (“Não chores querida Irene!” 2018).

A fotografia nos lança entre profundidades de campo do ponto de vista técnico, em um delírio de curiosidades e mistérios. Que pessoas estariam cobertas com mantos de luz a servir de tela num aparente crepúsculo de filtros ND?”

Notas de Produção (MPAC 2017)



Não chores querida Irene, série 2018

Fotografias 40x60.

Exposição Casa Do Alto Maia - PORTO, 2018,

A troca mútua realizada nas fronteiras entre a pele derme e a pele planeta.

Durante a procura das minhas raízes portuguesas, deparei-me com a força das mulheres. Descobri os cantos de trabalho como os da Carpideira que é paga para chorar, não somente a morte, como pude notar nos arquivos da RTP a entrevistadora insistir e pagar pelo choro para obter sua reportagem. Ela chora por e para qualquer um que lhe pague.



Imagem do eclipse solar, 1919, observada em Sobral, Brasil. Capturada por Arthur Eddington, para verificar a previsão de Einstein, que a gravidade podia afectar o curso da luz solar.

A fotografia que revelou um Universo

“O mundo moderno começou em 29 de maio de 1919, quando fotografias de um eclipse solar, tiradas na Ilha do Príncipe, na África Ocidental, e em SOBRAL, no Brasil, confirmaram a verdade da nova teoria do universo.” (Paul Johnson, historiador inglês, autor do livro *Modern Times: The World from the Twenties to the Nineties*).

Albert Einstein publica sua *Teoria Especial da Relatividade*, em 1905. Começa a pensar em quebrar um dos dogmas mais importantes da Ciência Moderna, o dogma da *Gravidade* na mecânica clássica de Isaac Newton. Talvez, se ainda houvesse fogueiras Einstein seria “convidado” a queimar em uma delas por pensar em quebrar um dos pilares estabelecidos pelo pai da Ciência Moderna. Ainda bem que não havia mais as fogueiras da Inquisição e que já existia a Fotografia.

Albert Einstein foi um homem que parece sempre ter questionado os sistemas, do solar ao social. Não só se comportava como um eterno e profundo observador da Natureza, como parecia ver e sentir as

relações da imagem com o tempo/espaço de uma forma singular. O Sistema que começava a se consolidar e mostrar seus tentáculos autofágicos (o Capitalismo, tão bem dissecado, em 1923, por Walter Benjamin em seu *O Capitalismo como Religião*) estava na época consolidando a sua *Santíssima Trindade: O Estado, Pai, O Mercado, Filho e A Ciência Dogmática, o Espírito Santo* (Eduardo Viveiros de Castro). Era o começo da fotografia e apesar de Einstein ser uma figura extremamente fotografada, é possível dizer que, foi um homem essencialmente simples nos modos. Einstein era, porém, um homem sem estado, mas Cidadão do mundo. Viveu em diversas cidades de diferentes países. Não fazia distinção entre os seres humanos por origens religiosas, nem culturais. Seu posicionamento fica claro no *contra manifesto*, publicado em resposta ao *Manifesto dos 93*, lançado por cientistas que queriam aderir e defendiam a Guerra. Foi incansavelmente, um defensor da paz e um pacifista convicto. No seu texto, defendia que os cientistas da Alemanha não estivessem, em qualquer hipótese,

envolvidos na Guerra.

“Por não ter assinado o Manifesto dos 93, a justificação oficial da primeira guerra mundial dada pela nata da intelectualidade alemã, Einstein fascinava os sindicalistas anarquistas catalães.”

Jorge Dias de Deus e Terese Peña 9 de outubro de 2005 /www.publico.pt

Um cientista, que pouco se importava com o “mercado”, trabalhou durante anos como Tabelião de Registros de Patentes, a fim de poder refletir e auto sustentar-se. Vestia-se de forma simples e tinha os cabelos longos. Morou em pequenos apartamentos, negava o que para muitos seriam vantagens e luxos. Quebrou vários dogmas da Ciência Moderna e, quando publicou pela primeira vez a sua *Teoria Especial da Relatividade*, tinha como certo que precisaria de uma invenção ainda recente: A Fotografia.

A fotografia havia surgido, em vários lugares e de diversas formas, dentro de verdadeiros *laboratórios* por mãos de químicos, cientistas habilidosos e precisos. Não só pela necessidade de se construir provas científicas. Em decorrência da sua própria

fenomenologia, a Fotografia sempre esteve ligada de alguma forma à Ciência. Fazemos uso da ciência e das tecnologias de cada tempo para captar imagens e gestos.

Os Inventores da Fotografia faziam a imagem surgir, revelar-se, através da física e da química que conheciam no seu tempo.

A relação de Einstein com a fotografia é de uma extrema intimidade.

Ao mesmo tempo em que sabia de sua importância e que precisava dela para ter provas da sua Teoria mais importante, tinha consciência do ser fotografado. Podemos encontrar, em diversas entrevistas, pessoas que relatam a sua amabilidade em atender pedidos para ser fotografado. O que ele nos teria nos falado sobre a relação entre a fotografia e a luz?

A Luz sempre foi um fator de grande importância, tanto para aqueles que pensam a Ciência, quanto para os que pensam a Fotografia. Einstein foi um dos cientistas mais importantes para o conhecimento do que chamamos de Luz.

Podemos dizer que da Luz surgiu a invenção da imagem fotográfica?

Einstein, quando criança, sempre imaginou poder cavalgar em um raio de luz. Foi por volta de 1905

(conhecido pelo ano do “*Milagre de Einstein*”) que, ele curiosamente, chegou à conclusão necessária para provar sua já famosa e discutida *Teoria da Relatividade*: seria preciso, contudo, uma FOTOGRAFIA de um Eclipse Solar. Neste momento, os cientistas poderiam medir a distorção da luz no espaço, prevista em seus cálculos. Einstein afirmava que o Sol teria um peso (matéria) que distorceria o espaço e, pela diferença das fotografias do Céu, antes e depois do Eclipse, poderíamos obter as concernentes à Teoria.

A Astronomia baseava-se até pouco tempo antes, durante o sec. XIX, em relatos e desenhos, digamos precários, em relação as exigências cada vez mais profundas desta ciência, do que decorria um confronto permanente de percepções entre os astrônomos. Entre os cientistas, muitos não aceitavam, ainda, de forma decisiva, definitiva, tranquila, a teoria de Einstein. A fotografia seria a forma mais cabível de mostrar que o “isto foi” poderia ser um, “isto é”, medindo e provando o deslocamento da Luz no Espaço. Fotografar significava, para os cientistas, a oportunidade de capturar o que está acontecendo e fazer medições.

“Uma imagem vale mais que mil palavras” Confúcio

Começava a *produção fotográfica* mais importante até hoje já realizada pela Ciência e que mudaria a nossa visão do Universo.

Einstein acreditava no mesmo Deus descrito por Spinoza: uma energia que era espalhada em toda a Natureza. Somente alguém com sua inteligência, acima dos padrões médios, poderia pensar no Sol como elemento para provar suas idéias. Muitos dos seus biógrafos citam a sua *Imaginação Criativa* como eixo e motor da sua genialidade. Provavelmente, esta *forma de imaginar* o fez olhar no Sol e na Lua as possibilidades que existiam para provar sua Teoria. Pode até ser ingenuidade, mas observar e perceber a realidade entre nós e o Mundo a nossa volta, e toda sua integração, nos revelaria pistas de um espírito “*Ameríndio*”. Einstein tinha, verdadeiramente, pelo planeta e mesmo pelos outros terráqueos, um sincero respeito. O cientista, que se declarava um “revolucionário da ciência”, conduziu sua existência com uma consciência singular de Mundo, o que o levou a um poder de concentração contemplativa também única.

“Um “sentimento cósmico religioso” o impelia à Física teórica, em busca dos fundamentos mais gerais

do Universo. Relutantemente, ele admitia também um “apaixonado senso de justiça e responsabilidade social”. Foi essa dimensão ética, que tem tanto a ver com a tradição profética judaica, embora Einstein não seguisse nenhum rito religioso, que o levou ao pacifismo e, mais tarde, ao socialismo democrático. ...

..., mas a bomba atômica é a filha indesejada das elucubrações desse pacifista radical – um homem de bem com o mundo e a vida.” ... José Tadeu Arantes, Revista Super Interessante, Publicado em 31 out 1987

Devemos lembrar que o mundo, durante este período sobre o qual estamos falando, estava às vésperas da Primeira “Grande Guerra” e a postura de Einstein sempre foi favorável ao entendimento e a paz. A Guerra, porém, prejudicou e adiou, a missão fotográfica por quase 4 anos.

Einstein havia contactado diversos Astrônomos Fotógrafos do mundo que, à época eram todos cientistas extremamente inventivos e técnicos. Chegou a publicar, em 1912, um artigo no qual praticamente solicitava ajuda de Astrônomos e Astrofísicos. Durante meses nada aconteceu.

Até que um jovem cientista aceitou e respondeu ao desafio de Einstein em Fotografar o desvio da *Luz no*

espaço em um Eclipse. Erwin Finlay-Freundlich, foi este cientista do Observatório de Berlim, que, então, entrou em contato com Willian Wallace Campbell experiente astrônomo estadunidense. Este já tinha bastante experiência em fotografar principalmente eclipses.

Freundlich liderou a expedição que em 1914 chegou à Crimeia para observar um eclipse total que ali aconteceria. Com o repentino início da Primeira Guerra Mundial, Freundlich, foi preso como espião e teve seu material apreendido, antes que o eclipse acontecesse. Campbell, como americano, conseguiu não ser preso, mas igualmente impedido de realizar o trabalho, com boa parte do seu equipamento apreendido.

Einstein publica, em 1916, com novos cálculos, a sua *Teoria*, porém precisava das provas que só os astrônomos poderiam lhe dar com a fotografia. O diretor do Observatório de Londres, Artur Eddington, também cientista que não queria entrar na Guerra, ao tomar conhecimento da postura e das Teorias do cientista de origem alemã, resolve assumir o desafio da sua causa e mostrar ao Mundo que cientistas poderiam unir-se pela paz e pela Ciência. Uma outra tentativa feita por Campbell, em 1918, de registrar o eclipse, havia falhado. Haveria outro eclipse em 1919. Uma nova produção fotográfica foi montada por um grupo

de cientistas, parte na África e na Austrália e parte no Brasil, todos unidos pela causa de Einstein. Um equipamento muito pesado e extremamente delicado foi usado. Diversas chapas foram feitas. Existem muitas discordâncias quanto às chapas fotográficas que foram escolhidas e usadas para as medidas. Os Americanos alegavam que o Sol dos trópicos poderia ter acarretado uma distorção, pela dilatação nas lentes do equipamento que foi levado a Sobral-CE, uma das regiões mais quentes do Brasil. Muitos, porém, declaram, que as fotografias feitas no céu límpido do Brasil foram as que mais teriam funcionado para as medidas.

As fotografias mostravam sim, que o “isto foi”, poderia ser o *isto é* verdade da Teoria de Einstein. Fotografias que mudariam a forma de compreender o Universo e toda a base da Ciência Moderna. De uma hora para outra toda uma teoria de Mundo foi quebrada por uma fotografia.

É fascinante pensarmos que toda uma nova ciência, que impactou as tecnologias e nosso modo de vida, surgiu, com aquelas *provas fotográficas*. Poderíamos dizer que estas imagens são um marco na história, talvez tão ou mais importante quanto às da gruta de Lascaux?

Como teria sido o encontro de Roland Barthes e Albert Einstein? Barthes tinha exatos quarenta anos e ainda não havia escrito sua Câmara Clara, quando Einstein faleceu.

Que responsabilidade teriam estas chapas de vidro na criação do que chamamos de Pós Modernidade e da era do Antropoceno?

O mundo era visto e indexado, até então, de uma forma que parecia embasar toda a filosofia ocidental dominante com seus dogmas incontestáveis...

O desvio da luz pela gravidade foi a previsão mais disruptiva e, ao mesmo tempo, óbvia da *Teoria* de Einstein. Astrônomos tentavam fotografar o efeito em eclipses solares desde antes da publicação de sua teoria. Contudo, natureza e política nem sempre colaboraram. Em analogia com o contemporâneo, natureza e política nos levam a pensar quais fotografias realmente são necessárias?

Naquele instante, provar o real para Einstein parecia ser a coisa mais importante; eis que um acontecimento natural, nos lança em uma realidade de mundo invisível de infinitas possibilidades por meio de uma fotografia. Atualmente, muitos cientistas acrescentaram e descobriram a necessidade de complementos na teoria de Einstein. Todos parecem concordar no



Negativo foto de 1919, eclipse solar.
Créditos Arthur Eddington.

entanto, que as Fotografias comprovam que o que foi ainda é, até hoje.

As redes sociais não existiam, onde provavelmente, esta imagem seria espalhada de forma virótica. Independentemente de a fotografia ser uma forma segura de se provar o real, podemos dizer que ela causa um impacto social e político; à medida em que percebemos como as imagens construíram, de certa forma, as possibilidades de história que o homem conhece.

O Professor, e pesquisador Arthur Miller, tenta traçar os paralelos de vida e obra existentes entre Albert Einstein e Pablo Picasso. *Einstein & Picasso: Space, time, and the beauty that causes havoc*. Chamava a atenção para o fato de ambos terem feito seus trabalhos mais significativos no mesmo período: a *Teoria da Relatividade Especial* (1905) e *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (1907). Os trabalhos refletiram sobre a mesma questão: o espaço/tempo e uma possível natureza de simultaneidade. Em entrevista concedida, em 2005, no Rio de Janeiro, ele nos fala sobre o impacto das idéias de Einstein nas Artes:

Qual foi o impacto dos trabalhos de Einstein sobre simetria no campo das artes?

*“Einstein introduziu a noção de simetria na física no século XX, com os três artigos que escreveu em 1905. Foi o trabalho de Picasso na redução das formas através da geometria que teve impacto nas artes. Na verdade, a parte da Teoria da Relatividade que os artistas achavam extremamente interessante era $E=mc^2$. A massa, de um lado, algo substancial, como uma mesa e uma cadeira; a energia, de outro, amórfica, espalhada, em todo lugar. $E=mc^2$ iguala estas duas entidades (através da velocidade da luz). Os artistas entenderam isso de uma forma excitante e imaginativa, o que levou ao “expressionismo abstrato”. Foi isto que influenciou Kandinsky, cujo quadro de 1910, *Improvisation*, foi o primeiro quadro abstrato expressionista.”*

Entrevista concedida a: Luisa Massarani; Carla Almeida; José Claudio Reis / Hist. Cienc. Saúde-Manguinhos, vol.13, sup.10, Rio de Janeiro, Oct.,2006

Poderíamos ir além da observação do Prof. Miller e pensar naquela importante imagem, a famosa produção fotográfica de Einstein e seu impacto no que chamamos de pós modernidade? Sem a teoria, não teríamos hoje, GPS, micro-ondas, telefones celulares, usinas nucleares e o Antropoceno como se conhece.

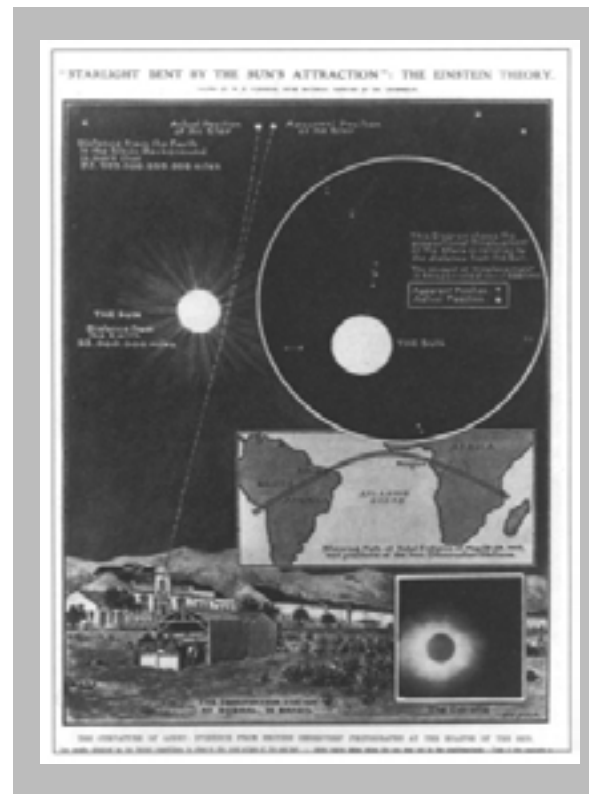
Energia nuclear, bombas atômicas, reatores nucleares ou questões relacionadas com a radioatividade, estão todos ligados à famosa equação ($E=mc^2$). Todos esses processos envolvem mudanças maciças em núcleos, o que por sua vez resulta de grandes mudanças de energia.

Quase que de uma forma catastrófica, podemos nós estar a fundar o que seria este nosso Mundo?

O Planeta nunca mais foi o mesmo, depois daquela fotografia.



Instrumentos utilizados durante a expedição do eclipse solar em Sobral, Brasil.





ENTRE PELES

Ensaaios, notas e reflexões em uma prática artística em duração/fluxo.

Entre a epiderme e a roupa, a dança.
Entre a casa e a rua, as calçadas.
Entre Eu e o Mundo, as fronteiras 3x4.
Entre o Mundo e Eu, A nave Mãe.





Montar uma dança para a Academia,
nu ou vestido?
“A dança entre a epiderme e a roupa”

NOTAS DE PRODUÇÃO:

Instalação realizada na exposição individual AS PELES QUE HABITO, Casa do Alto, Maia-PORTO, 2018.
Ecdise⁷ sem luz para o segundo ano! Instalação, 2018
Camisas usadas durante o primeiro ano do MPAC (2016-17) com desenhos de documentos usados para a U. PORTO + Lastro de minha cama no Porto.

7. Na zoologia chama-se ecdise ou muda ao processo de mudança do exoesqueleto nos animais.

Pinote
Substantivo masculino

- 1. Salto de besta.
 - 2. Coice.
 - 3. Cabriola, pirueta, pulo.
- Dar o pinote
Dar o pira, fugir.
“pinote”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2013

Os elementos extracorpóreos como exoesqueletos podem ter relações de corresponsabilidade nas trocas simbólicas e energéticas com outros seres com o planeta ou mesmo com as outras peles da espiral de Hundertwasser. Hélio Oiticica, artista brasileiro, quando nos fala de seus Parangolés, nos diz que se trata da “*incorporação do corpo na obra e da obra no corpo*”. A idéia deste artista, ao meu entendimento, coloca-nos no espaço da fronteira entre a primeira e a segunda pele de Hundertwasser.

Diz Oiticica, “*o objetivo é dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora*”.

Esta relação sensorial pode colocar o espectador em outros estados de sensibilidade.

Os Parangolés não são uma “obra”, mas o “lugar” em que a experiência artística acontece. Devemos perceber a relação do processo criativo de HO e seus Parangolés com o Samba e sua forma mais pura na Dança. O interesse do artista pelos movimentos desta dança, por sua vez, nasceu da sua relação com a Escola de Samba carioca Estação Primeira da Mangueira, e segundo ele de: “*uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual; da necessidade de uma livre expressão*”. Podemos dizer que Oiticica buscou uma intensificação da vida: movimento, pulso e batida do coração. Convidar o espectador a ser coparticipante do trabalho, a fazer o indivíduo trocar a percepção artística pela expressão artística. Ele sempre disse ser o Rei do Pinote. Falava, assim, por viver em situações-limites. Como um imigrante de si ou um eterno alumnus estava sempre nas fronteiras, de seus precisos pinotes.

Fez-se valer, muitas vezes, dos conceitos de improvisação da dança. O samba foi, para ele, lugar de fronteira entre a intelectualização besta e a prática artística. Levou as pessoas ao gesto, ao movimento, à dança.

A Videodança surge como um dos possíveis locais de fluxo entre o Cinema hollywoodiano e as práticas artísticas contemporâneas. Poderia afirmar, que vídeodança é Kinema e artes plásticas, também? Kinodança?!...algo orgânico e fluido, mas sempre pensado para a tela. Vou além disto, quando afirmo que o Montador Audiovisual é um Coreógrafo. Desenha o tempo e o espaço na tela. Local híbrido e de fronteiras em constantes movimentos, este caminho de espaços híbridos da dança, desperta o meu fascínio.



Parangolé Capa 30, 1972, Hélio Oiticica
Reprodução fotográfica de Andreas Valentin

Esta relação de estado limite, da qual HO tão bem escapava com seus “pinotes”, aparece quase numa convergência imagética em *Dance Serpentine*.

Teria Loïe Fuller, a bailarina e atriz que inspirou os Irmãos Lumière, usado os Parangolés de Oiticica? Questiono-me, sempre, quando revejo esta parte da recente história da arte. Rosalind Krauss, no seu famoso texto “*A Escultura no campo ampliado*”, abre uma profunda reflexão sobre a questão que o artista Brasileiro parece ter vislumbrado anos antes. Krauss parece entender estar a arte onde se concentra o poder, citando, predominantemente, Estadunidenses e Europeus. Anos antes Hélio Oiticica já pensava seus Parangolés de forma ampliada.

“Nesse dia, enquanto ali andavam, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus.”

Pero Vaz de Caminha, Carta ao Rei D. Manuel de Portugal, 1500

“Kinema Expandido”

Apropriação Acadêmica, Baseado em Rosalind Krauss, 1979, A Escultura no Campo Ampliado.

“...Categorias como o cinema foram moldadas, esticadas e expandidas pelas tecnologias, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. As imagens



Danse Serpentine, 1896.
Loïe Fuller, Auguste e Louis Lumière.

em movimento percorrem diversas superfícies e telas.

Apesar do uso elástico de um termo como cinema ser abertamente usado em nome da vanguarda estética — da ideologia do novo — sua mensagem latente é aquela do historicismo. O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado...”

Em *Danse Serpentine*, a confluência se dá na combinação dos passos coreografados e na fluente manipulação das cores do figurino da dançarina (efeito causado por recursos da imagem fílmica). A bailarina parece perceber as limitações do quadro, o figurino projetado para interagir com os movimentos e preencher a tela de forma premeditada.

Se visualizássemos a coreografia de Loïe Fuller num palco italiano, ou em qualquer espaço que não fosse o da imagem fílmica, a obra não teria aspectos de Videodança.

Além de mudanças no entendimento de coreografia, a imagem também sugere outra percepção espacial à própria dançarina, que passa agora, a lidar com o enquadramento da câmera. Por sua vez, traz limites e a necessidade de pensar o corpo que dança neste novo espaço da imagem técnica. A dança novamente,

passa a ser o dispositivo de um aparente fluxo entre fronteiras, neste caso corpo/tela. Estas considerações fazem que vejamos como se estabelece o princípio de confluência, no sentido de gerar a ampliação entre linguagens artísticas. Significa uma relação de mútua colaboração, sem que haja uma hierarquia de importância/contribuição, na construção de uma obra híbrida confluyente.

Da etimologia da palavra Coreografia, do grego desenhar movimentos, podemos dizer que Hélio Oiticica pensou em coreografias de Samba improvisadas pelos participantes dos Parangolés. Uma montagem improvável da obra de arte. Uma dança improvisada. Gesto.

Esta relação entre um dos primeiros filmes de *Kinodança* (*uma dança pensada para tela*) e os Parangolés são fronteiras que nos fazem refletir sobre processos criativos.

Com esta reflexão, desenvolvo a ideia de um montador que é coreógrafo das imagens em movimento; um dispositivo de fluxo de fronteira, entre o corpo e seu exoesqueleto espiral, (peles de Hundertwasser). Esta visão “expandida”, que surgiu com o Samba para Oiticica, leva a dança e o movimento serem possibilidades de dispositivo de criação de fluxos entre

fronteiras. Ao falar de escultura, *kinema*, ou mesmo arte na pós modernidade, parece-me de extrema importância pensar o gesto, surge a ideia de um montador que desenha tempo e espaço para a tela, consciente do gesto na montagem: um Montador Coreógrafo.



As calçadas, fronteiras da Cidade

“As calçadas, entre a casa e a rua.”
Calçadas, caminhar e shoppings

Uma reflexão sobre as peles das cidades.

NOTAS DE PRODUÇÃO:

As peles da cidade (1), série, 2016
Fotografias 60x90. Exposição Casa Do Alto Maia - PORTO, 2017.

A arte de fazer calçadas no nosso tempo.

Por mais diversificadas que possam ser as nossas moradias nada mais são que extensões temporais da gruta. Quanto mais confortáveis são as acomodações, mais se assemelham as grutas? Na atualidade, uma boa moradia, contém um banheiro em cada cômodo; individualismo é produto de venda.

Gosto de pensar as calçadas, como uma das peles que recobrem cidades e que são a fronteira entre a cômoda gruta privada e a rua.

A calçada é o limiar entre as casas e a rua, entre a intimidade e o público.

Nela são construídas diversas relações e sujeitos. Labirintos e espirais, cidades invisíveis, ruídos e vestígios. Alguns pensadores afirmam que se pode medir o nível de qualidade de uma cidade pelas suas calçadas. A calçada pode estar associada a um possível nível de IDH (Índice de Desenvolvimento Humano)?

Cidades são feitas e construídas por pessoas e estas caminham.

Caminhar é um ato primordial humano. Quais outros gestos essenciais se escondem nas calçadas? Por muito tempo, a calçada, foi o suporte para a economia, servindo de cenário para o intercâmbio e interação

entre transeuntes, ambulantes, clientes, comerciantes e o povo. Devemos levar em conta que na abordagem da estética urbana, a percepção da paisagem é influenciada por diversos fatores sócio culturais.

Calçadas, do Latim Calcare era “pisotear, bater com os pés, calcar. Esta palavra originou provavelmente calcanhar.”

Os Romanos já tinham aparentemente a noção da importância do espaço de fronteira que representava a calçada. Os passeios Romanos foram origem e inspiração das calçadas. Ressonâncias são evidentes nas calçadas portuguesas. Podemos questionar até que ponto a formação das cidades em Portugal foram influenciadas pelos passeios Romanos?

Como uma herança, quase orgânica, que se reflete na pele que recobre diversas cidades portuguesas. A Calçada Portuguesa faz parte da imagem de marca do país e constitui um dos encantos de cidades, como a Lisboa, de Fernando Pessoa, e suas calçadas desenhadas. O desenvolvimento de fazer e pensar calçadas muito se deve a Portugal, o que sem dúvida, influenciou diversas culturas originárias do período de colonização.

A arte de fazer calçadas está morrendo com os mestres calceteiros. Atualmente, algumas instituições começaram a perceber a importância de preservar-se esta arte vernacular; de grande importância, para se pensar uma cidade e seus habitantes.

“Calçadas qualificadas e uso misto são componentes essenciais para resolver não apenas a arquitetura, mas a cidade, a partir de estratégias de integração social. Nesse contexto, o conceito de urbanismo remete, não apenas ao planejamento urbano e territorial, mas à relação entre arquitetura e cidade de cada edifício projetado. Resulta necessário consolidar legislações urbanísticas que considerem essas relações em substituição da arquitetura excludente promovida atualmente por elas.”

Roberto Ghione em www.iab.org.br/artigos/calcada-e-uso-misto.

A arte romana da fabricação de calçadas parece estar baseada em um pensamento mais amplo sobre o público e a res-pública; um espaço central maciço para uma análise mais ampla destes limiares entre o íntimo e o público. Até que ponto as calçadas são importantes para a filosofia da história?

Pode ser vista como uma síntese de Rua e Casa, um corpo nem A nem B, mas um corpo C, Calçada. Se for verdade que nas calçadas se escondem os sussurros de uma cidade, que vestígios dos habitantes se escondem nesta pele calçada?

As calçadas são testemunhas que escondem seus segredos em fissuras ou raízes antigas, nas calçadas formam-se diversos nós, de pessoas, situações e momentos efêmeros. As calçadas são frequentemente ignoradas. Antes de serem instaladas nas cidades, simplesmente eram as áreas que não estavam definidas pelos limites da rua.

Mas quem constrói calçadas, todavia, reporta-se a projetos/pensamentos, elaborados, previamente, por quem teve o sentido de alguma forma de guiar.

A mera impressão estática que as calçadas nos dão é enganosa. Assim, como os mestres calceteiros, nós que fazemos a cidade estamos a construir, também, a cada dia, as calçadas por onde andamos. Que calçadas estamos a fazer? Nelas circulam mais que pessoas, onde estão em fluxo pensamentos e idéias, reflexos diretos na construção de uma cidade.

Na verdade, este um ponto no qual começamos a aprender sobre o conceito original das cidades e o que elas podem oferecer como um espaço orgânico,

vibrante e de fluxo.

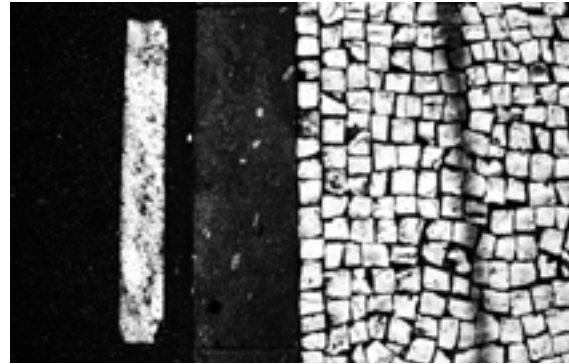
Novos elementos foram sendo acumulados em camadas, como árvores, bancos, sinais, quiosques, luzes, rastros....

Conforme a cidade gera espaço aos automóveis e cria políticas de apoio a estes dispositivos, as calçadas passam a ser eliminadas e cria-se um contexto novo em menor densidade, convertendo-se não mais num ponto de interação ativo entre os transeuntes e os cidadãos habituais.

As calçadas ideais estariam nos Shoppings? Livres para as relações de consumo dos transeuntes? Calçadas do capitalismo! Já não podemos fazê-las desconectadas ou relegadas a um só uso.

Em qualquer caso, como os Romanos, mais uma vez devemos nos apropriar das calçadas.

Será que o medo instaurado da rua, é um reflexo de um controle para anestesiá-los os espaços públicos ou os “disturbanismos” (distopias urbanas) do espaço público geram o produtor de medo? O que nos empurraria para os Shoppings e para o consumo, muitas vezes anestesiados por uma receita cheia de ingredientes sutis, media, ego, e individualismo.



Os Shoppings e a negação das Calçadas

Uma das características hoje da construção dos grandes centros urbanos é a negação do espaço público. Como por exemplo, os Shopping Center. O modelo foi criado nos EUA para atender à população periférica dos centros urbanos, com a finalidade de suprir a demanda por comércio e serviços, centralizando muitas ofertas em um único lugar. Posteriormente, os Shoppings foram instalados dentro do perímetro urbano, para atender algumas deficiências dos espaços públicos, muitas vezes abandonados pelo Estado. Devemos lembrar que os Shoppings não são praças, nem ruas, nem calçadas. Os Shoppings são simulações de espaço público, existe um proprietário/controlador/dono e a população tem hora para entrar e hora para sair. O fluxo é controlado, vigiado e monitorado. Os Shoppings são a maior simulação negativa do espaço público.

A cidade contemporânea comum convida o indivíduo a ocupar lugares protegidos, climatizados, com poucos riscos, ou riscos calculados. Os Shoppings podem ser grandes exemplos de arquitetura que subverte o conceito original de calçada, em que o espaço de convívio, é público, de uso indiscriminado de qualquer cidadão.

Os Shoppings promovem o alienamento ao urbano, uma aparente “*conexão desconexa*” entre os indivíduos e a ausência de qualquer tipo possível de pertencimento territorial. As verdadeiras calçadas do Capitalismo. Podemos a respeito deste assunto, adotar o pensamento de Zygmunt Baumann sobre a Modernidade Líquida, onde temos um conjunto de relações munidas de fluidez, volatilidade, incertezas em constante insegurança, um cenário onde o imediato, a ilusão de segurança e prazer são elementos centrais das relações.

Como pode haver coesão nas alternativas de convívio urbano e social em sociedades que vivem com tais parâmetros?

“...*contínuo e compartilhado por arquiteturas, ruas, e principalmente, multidões de pessoas que desenham no espaço urbano suas políticas e poéticas de moradia, trabalho e comunicação*”. (Ramos)

A calçada como uma pele fronteira

A teoria das Cinco Peles de Hundertwasser, considera o meio ambiente que nos entorna como uma das peles que nos cobre. Quase místico e sagrado, este princípio, que a Terra (O planeta) é, também, uma pele, quando aceito, pode nos lançar no pensamento de Deleuze, em sua popular entrevista: *O ABC Deleuziano*. Para o pensador francês, o sentido de esquerda extremamente íntimo que parece ser traduzido em uma prática artística por Hundertwasser, era o pensar as peles de fora para dentro; pensar no planeta, na terra, depois na sua cidade, na sua rua, seu povo, até chegar no indivíduo. Ter a noção que todos somos um. O artista austríaco Hundertwasser, nos fala sobre as peles que recobrem o ser, sendo a cidade aquela nos rodeia, em que habitamos. A calçada nos oferece a possibilidade de uma densa trama de relações sociais e fluxo de energias. Uma fronteira entre as peles da identidade e o planeta, a cidade. Afirmam identidades e constroem um convite ao gesto em escala coletiva.?

Em pequenas cidades, é muito comum, ainda, a convivência nas calçadas, possível reflexo e exemplo que no agora o *tempo é um nó* (Francofonia, Sakurov, 2015). Diversos tempos coexistem no agora e nela se



costuram/entrelaçam, tendo o vento como fâscia que recobre o espaço de forma atemporal.

Sobre pedras de Lioz

O lioz, a pedra que marca a identidade das calçadas portuguesas é formada durante milhares de anos na superfície ao contrário das graníticas que se formam nas profundidades. O lioz é formada sobre a pele do planeta. Ela marca a identidade de cada calçada e cidade e, sobre estas, suas vivências.

O espírito de uma cidade pode não ser algo palpável, mas é, de alguma forma, visível e, nesta condição, pode ser sentido.

Possíveis fotografias de fronteiras 3x4

“As fronteiras 3x4 entre eu e o Mundo.”



As fotos 3x4 de um imigrante são um tipo de imagem de guerra?

Deslocar as fotos dos meus documentos oficiais para um processo de trabalho vem de uma tentativa de buscar ressonâncias.

Um retorno. Completar algo que falta. Mostrar visível o que parece invisível. Compor vestígios de uma identidade entre a obra e o observador. Todos temos uma foto “passe”, no Brasil “3x4”

Este modelo de fotografia permeia o cotidiano, o trabalho, o lazer e, obviamente, os entaves burocráticos. Está enraizado na vida de todos nós.

Quando conseguimos nos abstrair do suporte documento e sua finalidade mais imediata, podemos alcançar outras dimensões estéticas, lúdicas e de observação mais humana. Muitas vezes, as pessoas não gostam de suas fotos 3x4 ou, então, nem se lembram de quantas já tiraram na vida.

Quais significados esta singela fotografia pode ter? Um tipo de vigilância? Um tipo de avaliação? A foto 3x4 de um imigrante é a imagem de estrangeiro sempre avaliada.

Podemos captar, o extraordinário significado social e cultural, que está entre a foto e o olhar a foto, ao

tentar examinar um objeto singelo?

Temos que observar as fotos 3x4 como objetos técnicos? Teríamos que analisar a gênese dos seus modos de existência como faria Gilbert Simondon. A dúvida seria suficiente para encontrar respostas em um desconforto sociocultural, se consideramos a foto 3x4 um objeto técnico?

Este processo de trabalho procura buscar questões nas fronteiras e nas ruínas do passado que estão sempre presentes no agora. Observar rastros de possíveis neguentropias atuais e passadas, tirando do lugar a foto 3x4, transformando-a em uma espécie de monumento, ao hiperdimensionalizar uma imagem que normalmente é vista entre 3 e 4 centímetros.

Estas transformações/deslocamentos trariam de certa forma um aspecto tragicômico para este cânone pictográfico? A foto 3x4 pode conter muito mais que o retrato de alguém? Esta simples indagação questiona a própria arquitetura da fotografia, não somente papel ou suporte, mas uma busca por novas gramáticas e escrituras; ao levar em conta a importância do espaço de exposição como forma de perceber e, também, alterar signifi-

cados.

Simondon, em *“Du mode d’existence des objets techniques”*, escreve sobre uma possível conscientização dos sentidos contidos nos objetos. Considera que a conscientização geraria uma neguentropia, o que em termodinâmica seria a força de coesão e poderia entender-se como uma tradução física de informação.

Procuro refletir, neste pensar, que questões são estas diante das dores de imigrar, diante dos desafios aos códigos sociais, culturais e legais de um novo país? Pode isto estar contido em uma imagem de 3 por 4 centímetros?

Susan Sontag, quando nos apresenta o seu *Diante da dor dos outros*, parece obedecer a um encadeamento de idéias que pode ser retomado.

O que permeia todos estes os tópicos pode ser traduzida na questão: Como agimos diante da dor dos outros?

Por vezes saímos do nosso lugar, do nosso país, não apenas por necessidade que urge da alma, mas por um instinto de sobrevivência. Imigrar é uma atitude muito ativa.

As forças ativas no mundo por vezes são incômodas. Imigrantes incomodam? Com a sua

coragem de assumir no mundo um papel transformador, no sentido mais amplo do termo e não se prendendo a uma espécie de militância?

Um não a homogeneidade imagética.

Este trabalho busca a fratura, o local de deslocamento da fotografia 3x4 e do vídeo como mídia. Uma procura pela *desanestesia* do estado inerte de críticas que o controle do Estado impõe ao nosso ser. Estar na linha de fronteira, no corpo, não no centro, lado A, ou na margem lado B, mas no lado C que o corpo fronteira contém na sua forma. Fazer fluir trocas dentro deste corpo e observar o fluxo entre a margem e o centro.

Para além de entender o mundo a nossa volta, ou a nossa presença nele, mas representar-se no mundo e nele marcar presença, será este o papel das fotos “Oficiais”, fotos de documentos?

Faz-se necessário, como imigrante, que nos tornemos viajantes de nós mesmos, o que por diversas vezes, exige recolhimento e releitura da coleção de coisas que nos formam. Imigrar em busca do *Archeo*, o que para vários pensadores do contemporâneo parece preciso e necessário. Eu acrescentaria a questão: é por necessidade de um retor-

no ou ligação com o *Mitos*?

As fotografias 3x4 são simultaneamente dispositivos e corpo, fazendo aparecer um sujeito com múltiplos processos de subjetivação. Estaria escondido nestas o que nos liga aos *Mitos-Ilógicos* das 3x4?

Susan Sontag examina a questão indispensável da memória na fotografia. Afirma que toda memória é individual e não pode ser reproduzida. Parece negar a existência de uma possível “memória coletiva” e conclui que o que existe é, sim, uma “instrução coletiva”, onde não há rememoração, mas algo estipulado como regras não questionáveis.

Poderíamos colocar as fotos 3x4 ou fotos para documentos oficiais como parte destas regras ou instruções coletivas? Ou será que cada ser humano vê nas ruínas de uma 3x4 uma espécie de “memória coletiva”?

“Chamo sujeito o que resulta da relação, e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” ...

“um mesmo indivíduo pode ser o lugar dos múltiplos

processos de subjetivação: o usuário de telefone celular, o escritor de contos, o navegador na internet etc.” AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios.

Agamben observa que a tecnologia e os meios de comunicação estão atados às diversas formas de relação de poder. Discorre, claramente, como as ações do indivíduo são premeditadas, orientadas e controladas por mecanismos políticos. Podemos, evidentemente, relacionar as fotos 3x4 de um imigrante com estas relações de controle.

Estaria a escapar pela fresta entre estes dois pensamentos as questões do *Mitos* que foge do *Logos* criado pela foto 3x4? Memória e controle. Imagens fantasmas ou o fantasma destas imagens? Imagens que assombram quem imigra. Imagens que obrigam e oprimem. Imagens que se diluem, desgastam-se ou viram ruínas em um mar de gente.

Nestas imagens de uma guerra externa e interna, as 3x4, poderiam nos levantar questões de prolepse e analepse: o que está por vir e o que foi aquela imagem, aquela pessoa, aquela guerra. Para o ser fotografado, para quem é fotografado, a prolepse torna-se angústia, muitas vezes tendo o “estado livre”

como ponto de chegada.

A fronteira somos nós, está em nós; é criação da demarcação de uma linha entre o eu, aqui, e tu, lá.

“A memória é uma ilha de edição” Wally Salomão
(Poeta, Musico, Médico Intelectual Brasileiro que foi influência marcante do Tropicalismo)





A Nave Mãe

**“Entre o Mundo e Eu, A nave Mãe.
Os sonhos, a sexta pele ou a pele
zero...”**

**Filme da PELE 5
A nave mãe, A TERRA**

Matéria de Poesia

/ Manoel de Barros / A Antônio Houaiss

*Todas as coisas cujos valores podem ser disputados no cuspe à distância servem para a poesia
O homem que possui um pente e uma árvore serve para poesia
Terreno de 10×20, sujo de mato – os que nele gorjeiam: detritos semoventes, latas servem para poesia
Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca são bons para poesia
As coisas que não levam a nada têm grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima
Cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral...*

Fragmento 1 do poema de abertura, Matéria de Poesia, 1974

Para! Vê! Para ver!

Será que ir ao cinema significa imobilizar o corpo? Uma idéia abstrata sobre o fazer filmes se passa. Uma idéia de colocar-se à disposição, abrir-se ao olhar de quem vê; e não se limitar apenas ao olhar de quem cria. Importar-se em atribuir importância ao comum, ao cotidiano, bem como trazê-lo para dentro dos olhos de quem pára e vê. O que se leva para dentro é o que é importante. Uma tentativa de quebrar o tédio das mesas de montagem. Um gesto montagem criado entre autor/espectador. Um grande “tempo presente”, com crostas inegáveis de passado e uma saudade de futuro. Da janela o Filme corre, monta-se a cada segundo; nunca será o mesmo
A imagem termina no olhar de quem vê?
Somos ecos, desde a Caverna de Platão até a cultura judaico-cristã que nos cerca. Sombras, imagens e semelhanças. Lá fora, podemos perguntar o que não sabemos. Dentro de nós, também, quanto mais os dispositivos nos anestesiavam, mais distante parece ficar o mundo, as telas, as câmeras que nos lançam em mega-hipnoses. Pára! Vê! Somos prisioneiros dos dispositivos? Já se passaram mais

de sessenta anos que Nam June Paik expôs, em Wupertal, seu primeiro vídeoarte. A imagem em movimento alterou todo o sistema dos museus galerias e academias de arte. Seria a questão perceber a vida como a própria experiência de aiesthesis? O cinema seria uma tentativa de criar uma semiologia do que se passa no, dito, Real? Tal como a idéia de Pasolini, no seu desejo de um cinema-espelho, apto a capturar a linguagem viva das coisas, um “cinema in natura”. Os olhos como janelas da alma. O olhar muitas vezes como um esforço para o desconhecido. Uma chamada para construir pontes, importar e se questionar: O que importa?

Parado! O duplo

“... porque a exposição é constituída por obras e artistas que decidiram voltar à Faculdade e aí, sistematizar as suas questões e pensamentos em torno de uma prática expandida que, obviamente, só poderá ter resultados nesta lógica de interior e exterior.” (Fora e Dentro #3- um tiro no espaço por Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto).

Como o nada pode gerar um espaço dentro do tempo vazio que se encontra no mínimo, repleto de questões? Como diria o poeta: o caminho é bem mais importante que a partida ou a chegada. O que me remete à ideia do gigante tempo presente. Pois o passado já não existe e com ele só se deve aprender; e o futuro ainda não está aqui. Estar no presente, no agora, pode ser estar no vazio? O poder de estar presente e conectar-se com sua própria energia. Libertar-se das ilusões dos tempos que não existem. Wim Wenders, o cineasta alemão, já demonstrava a sua preocupação quanto ao mundo moderno perder a sua capacidade de enxergar o invisível. Estar de fora, todavia dentro, inserido. Parado! Para ver! Suscita uma questão sobre a prática artística: Fazer o nada é diferente

Sobre o acreditar em Histórias

Todas as ações na vida humana são aparentemente organizadas e ordenadas para todos os observadores numa sequência que nos parece ininterrupta, tanto no espaço, quanto no tempo.

Desde o momento em que acordamos até voltarmos a dormir, a nossa realidade visual é formada por um

fluxo contínuo de imagens interligadas. Na nossa experiência, no mundo, nada parece nos preparar para algo diferente deste fluxo interligado.

O tempo e o espaço contínuos foram durante milhares de anos “a regra” para a vida na terra, fazendo-a transcorrer assim, até que no início do século XX os humanos se deparam com uma coisa surpreendente: o Cinema e a Montagem.



Se observarmos o gesto de montar de forma mais ampla, todos nós já estivemos, de alguma forma, envolvidos com montagem. Se tomarmos como montagem a preparação e disposição de todas as partes de um conjunto para que possa realizar o fim a que se destina, o ser humano desde pequeno, é colocado em situações que exigem montar, seja para comer, vestir-se ou mesmo brincar.

O que nos leva a crer, portanto, que a montagem não faz parte de nenhum universo estranho ao homem e não é algo específico do cinema.

Na pintura, os antigos Egípcios ao retratar a vida cotidiana tiveram como característica a descontinuidade visual. Cada parte do corpo era mostrada por um ângulo mais impactante. Atualmente, olhamos de forma “antiga” para aquelas imagens. De certo modo, podemos dizer que os antigos Egípcios e sua pintura foram precursores do que seria a montagem cinematográfica. Talvez, em algum dos futuros possíveis, nossos filmes sejam vistos tão “antigos” como aquelas pinturas do antigo Egito.

Devemos lembrar que toda e qualquer arte foi contemporânea um dia. O cinema dos Irmãos Lumière não é o mesmo de Nam June Paik.

Do ponto de vista de possibilidades de articulação,

sem dúvida, o campo das artes parece possuir privilégios quando se apropria da montagem. Precisamos entender a montagem nas suas possibilidades no contexto de cada expressão artística, sempre observando suas materialidades e não materialidades específicas.

Nós humanos estamos acostumados com estas possibilidades, por exemplo, na música, no teatro e também em nossos pensamentos. O pensamento se estabelece de forma não linear, podendo um pensamento passar por cima de outros, fazer conexões talvez infinitas e ser atropelado pelo pensamento seguinte. É como se em um piscar de olhos não estivéssemos mais no mesmo lugar. Nas outras formas de expressão, como o teatro, o balé, ou mesmo a escrita, não há uma forma de conseguir um deslocamento instantâneo.

Devemos admitir que, de todas as formas de expressões artísticas, os filmes são as mais próximas do ato de pensar.

Estaria, aí, a resposta para responder por que os cortes funcionam?

“Não é concebível ‘ver e ouvir’ a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo de cada vez: e esse ângulo é sempre o de um sujeito que

vê e ouve.” (Pasolini)

A realidade vista e ouvida é sempre no tempo presente. Em nossa vida, não temos mudanças de enquadramento instantâneas. Se isto é algo que não faz parte do nosso dia a dia, como aceitamos filmes construídos, exatamente por meio dessa aparente agressividade que seria a montagem?

Por sua vez, o cinema parece desejar “reproduzir o presente” querendo que a montagem cinematográfica seja algo aceitável para o cérebro.

Os filmes editados são capazes de elaborar o tempo/espaço de uma forma que não seria de estranhar que os humanos não se acostumassem. A mente humana, pela experiência, poderia incomodar-se e rejeitar uma realidade visual diferente.

O que mais se aproximaria da nossa natureza seriam os filmes em plano sequência criados no início do Cinema. O que acontece tecnicamente é que um filme está sendo cortado 24 vezes por segundo e um vídeo forma cerca 30 imagens por segundo. Cada imagem/quadro que se forma é um deslocamento da imagem anterior. O que acontece em um plano sequência é que o deslocamento no espaço/tempo de um quadro para outro é de vinte milésimos de segundo. Pode

parecer um espaço de tempo curtíssimo, mas engenheiros do Google descobriram que não é tanto. Os pesquisadores concluíram que 400 milissegundos (ou 4 décimos) já são uma espera impaciente para quem está em frente a um computador. Isto nos faz pensar na evolução da relação humana com o tempo/espaço. Estes 400 milissegundos são o tempo necessário para um piscar de olhos. Para umidificá-los e limpá-los, um adulto normal, fecha os olhos 24 vezes por minuto.

“Para mim o filme perfeito é aquele que se desenrola como que por trás dos seus olhos, como se os seus olhos o projetassem e você estivesse vendo o que quer ver. Filme é como pensamento. De todas as artes, é a mais próxima do processo de pensar.

Olhe para aquela lâmpada ali. Agora olhe para mim. Olhe de novo para a lâmpada. Agora para mim de novo. Viu o que fez? Você piscou. Isso são cortes. Depois de ver uma primeira vez, você sabe que não precisa fazer um movimento contínuo entre mim e a lâmpada porque já sabe o que tem no meio. A sua mente corta a cena. Primeiro você olha a lâmpada. Corta. Depois olha para mim.” (Walter Munch em Christian Science Monitor, 11/08/1973. Louise Sweeney entrevista John Huston.)

Segundo Walter Munch, montador de filmes como *Apocalypse Now* e a *Conversação*, o piscar de olhos determina a hora exata para cortar um filme do ponto de vista da interpretação.

Munch começa por analisar a relação do piscar de olhos como um mecanismo fisiológico que interrompe a continuidade da nossa percepção visual fluida; que piscar é algo além de simplesmente umidificar e limpar os olhos. Ele afirma que o gesto involuntário de piscar está associado ao discurso de uma sequência de idéias e usamos para pontuar este discurso.

“Este piscar acontecerá onde o corte aconteceria, se a conversa fosse filmada. Nem um quadro antes, nem um depois.” (Walter Munch)

Estudos mostraram que ao longo de 70 anos de vida um ser humano passa, aproximadamente, passamos 21 dias sem enxergar. O cérebro desliga os olhos cerca de 50 milésimos de segundo antes de cada piscada. Seria uma forma de economizar. Teoricamente, durante a piscada, o olho não é capaz de passar nenhuma informação visual ao cérebro. Somando-se o tempo de desligamento do olho, relativo a uma frequência média de 24 piscadas por minuto, chega-se

ao total de 1,2 segundo de cegueira por minuto, o que corresponde a passar 21 dias sem enxergar em uma existência de 70 anos.

Poderia estar no piscar de olhos o segredo para entender o porquê de aceitarmos naturalmente os filmes com suas descontinuidades de tempo/espaço?

Não podemos, também, esquecer que o ato de piscar possui, ainda, outra função: a de preparar a mente humana para uma nova tarefa.

Estaria escondido em alguma relação ótica-cerebral a capacidade do homo sapiens de aceitar fluxos espaço temporais diferentes do apresentado na realidade objetiva?

CARTA ABERTA A JOHN ASHBERRY

*A memória é uma ilha de edição – um qualquer
passante diz, em um estilo nonchalant,
e imediatamente apaga a tecla e também
o sentido do que queria dizer.
Esgotado o eu, resta o espanto do mundo não ser
levado junto de roldão.
Onde e como armazenar a cor de cada instante?
Que traço reter da translúcida aurora?
Incinerar o lenho seco das amizades esturricadas?
O perfume, acaso, daquela rosa desbotada?*

WALY SALOMÃO
(Livro “Algaravias”)

A representação no cérebro não é fiel aos acontecimentos, todavia, uma construção onde o raciocínio e o pensamento intervêm além de nossas experiências passadas.

A mente humana não enxerga imagens que se organizam de forma contínua e linear, pois graças a um poderoso sistema biológico, faz escolhas como na montagem cinematográfica.

Importante observar que os humanos parecem ser os únicos animais do planeta capazes, não somente de descrever a realidade objetiva, bem como de criar outras “realidades” junto a esta; como dinheiro ou noção de Deus. Sim, outros animais conseguem se comunicar para descrever o real, mas o homo sapiens cria camadas em cima da realidade objetiva.

Podemos questionar, partindo deste ponto de vista, se estaria na capacidade humana de criar múltiplas “realidades” a necessidade de assistir, aceitar e fazer filmes?

Atualmente, muito se discute a teoria das Camadas Dos Sonhos, segundo o qual existem cerca de 15 diferentes tipos de camadas e quanto mais ousamos, “parassimpaticamente”, interferir na realidade, mais fundo você vai chegando nessas camadas.

Pensar na nossa relação com os sonhos pode nos

levar a refletir sobre o porquê, nós humanos, fazemos e assistimos filmes. Sonhos, aparentemente, são memórias de algo que não aconteceu de fato. Quando acordamos, porém, eles passam a ser memória do próprio sonho e, depois, quando nos lembramos deles, são uma memória igual à outra qualquer; de algo que, sim, aconteceu de fato: o próprio sonho.

A explicação poderia ser simplesmente que aceitamos os cortes? Pois estes lembram as imagens justapostas dos sonhos. Nós humanos passamos cerca de um terço da vida dormindo e boa parte deste tempo sonhando. “*A memória é uma ilha de edição*”: a frase do poeta Waly Salomão vale não apenas para as lembranças daquilo que vivemos, mas o que sonhamos, também.

É importante observar que quando estamos dormindo não piscamos. O que nos prende a um filme é o desejo de “montar” nossa vida e/ou o desejo de não enxergar nossa vida? Ou seria apenas o cinema mais uma tentativa de vencer a morte?

Sim, que a memória seja, cada vez mais, uma ilha de edição a transformar o tempo em um nó! Ainda mais nesta época de pós verdades e pós modernos, em que as coisas parecem acontecer em uma pós aceleração.

Luz no Fim do Túnel,
2017



Série Disturbanismo, Imagem do Antropoceno,
2018



Série Disturbanismo, Imagem do Antropoceno,
2018



Série Disturbanismo, Imagem do Antropoceno,
2018



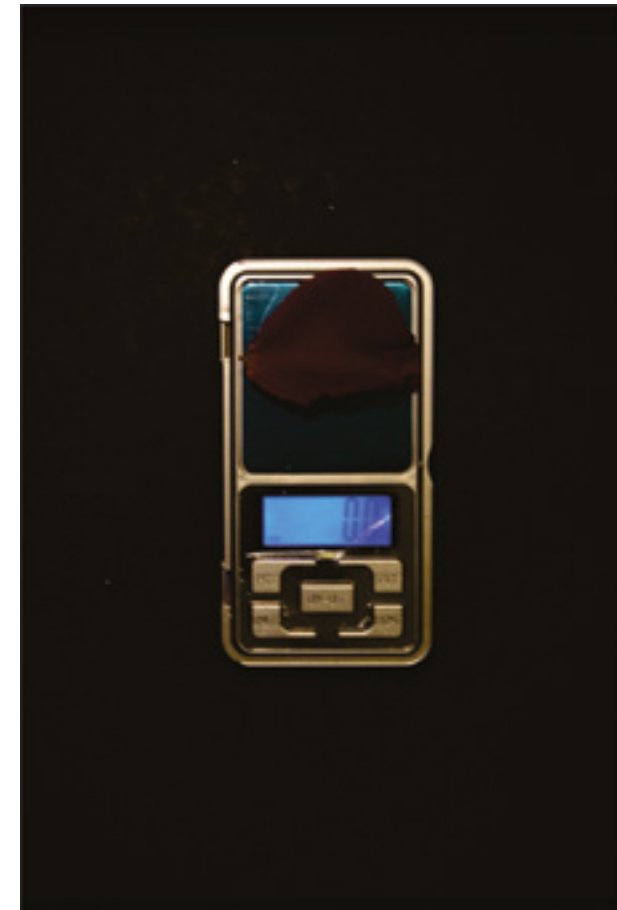
Série *Pele sobre Pele, Pedra sobre Pedra*, 2018





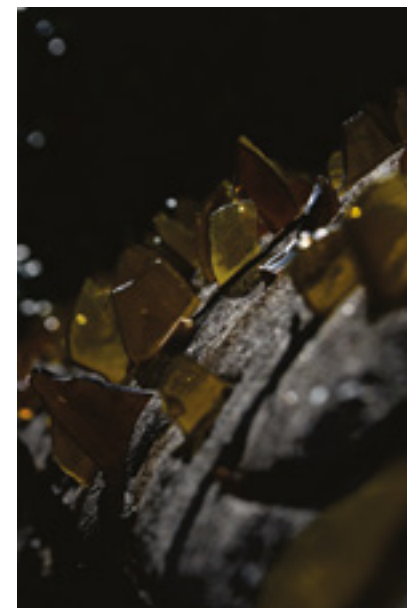
Série Pele sobre Pele, Pedra solta, polegar livre,
2018

Série Pele sobre Pele, O peso das peles, 2018



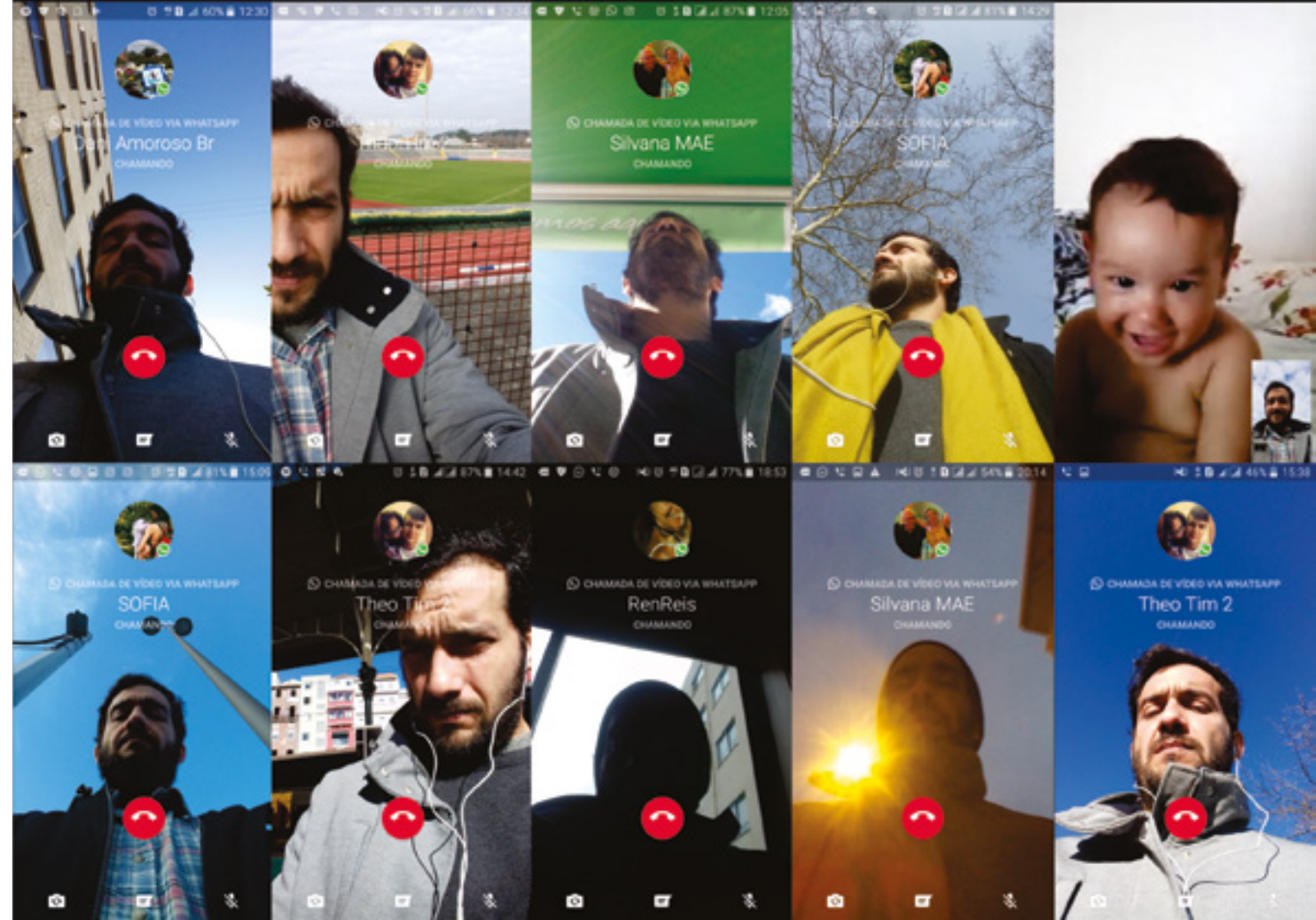


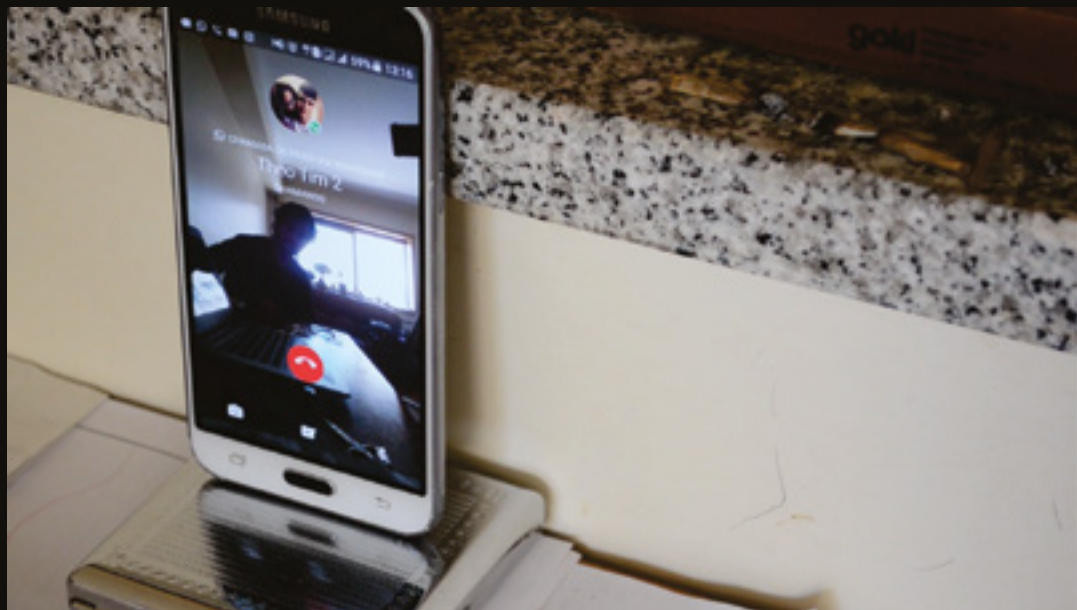
Série *Pele sobre Pele*, *Pele fria 1 e 2* , 2018



Série *Disturbanismo*, *Linhas de Fronteiras*, *Muros 1, 2 e 3*, 2018

Série Self Saudade, 2018





Frame do Vídeo ENJOADINHO, 9m, 2018



Série Frontería 3x4, “as praias escondidas...” 2018

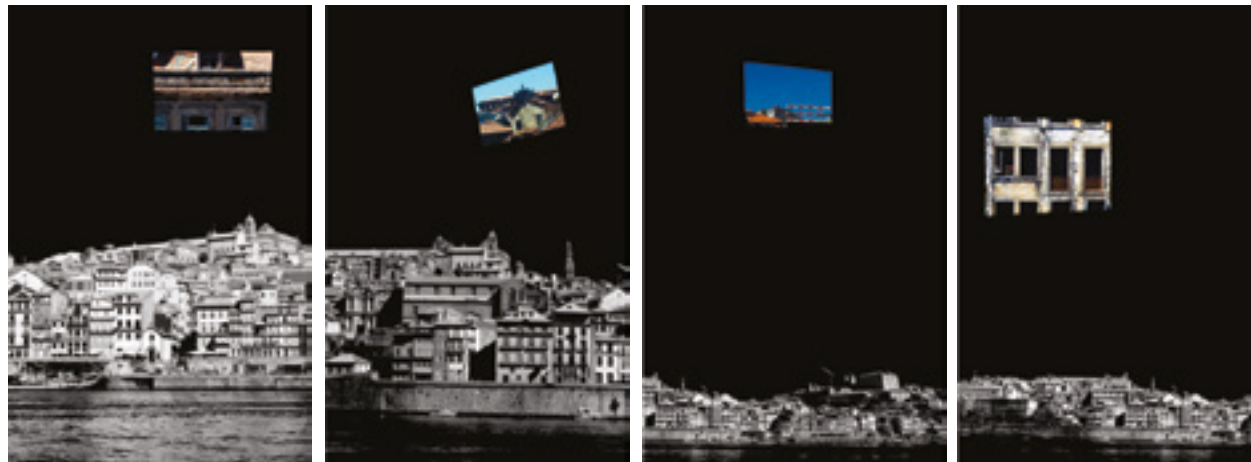


Ensaio para Kinodança na garagem, 1, 2 e 3, 2017

Série Janela para um Mundo enjoado! 2018



Série Janelas paradas para ver! 2017



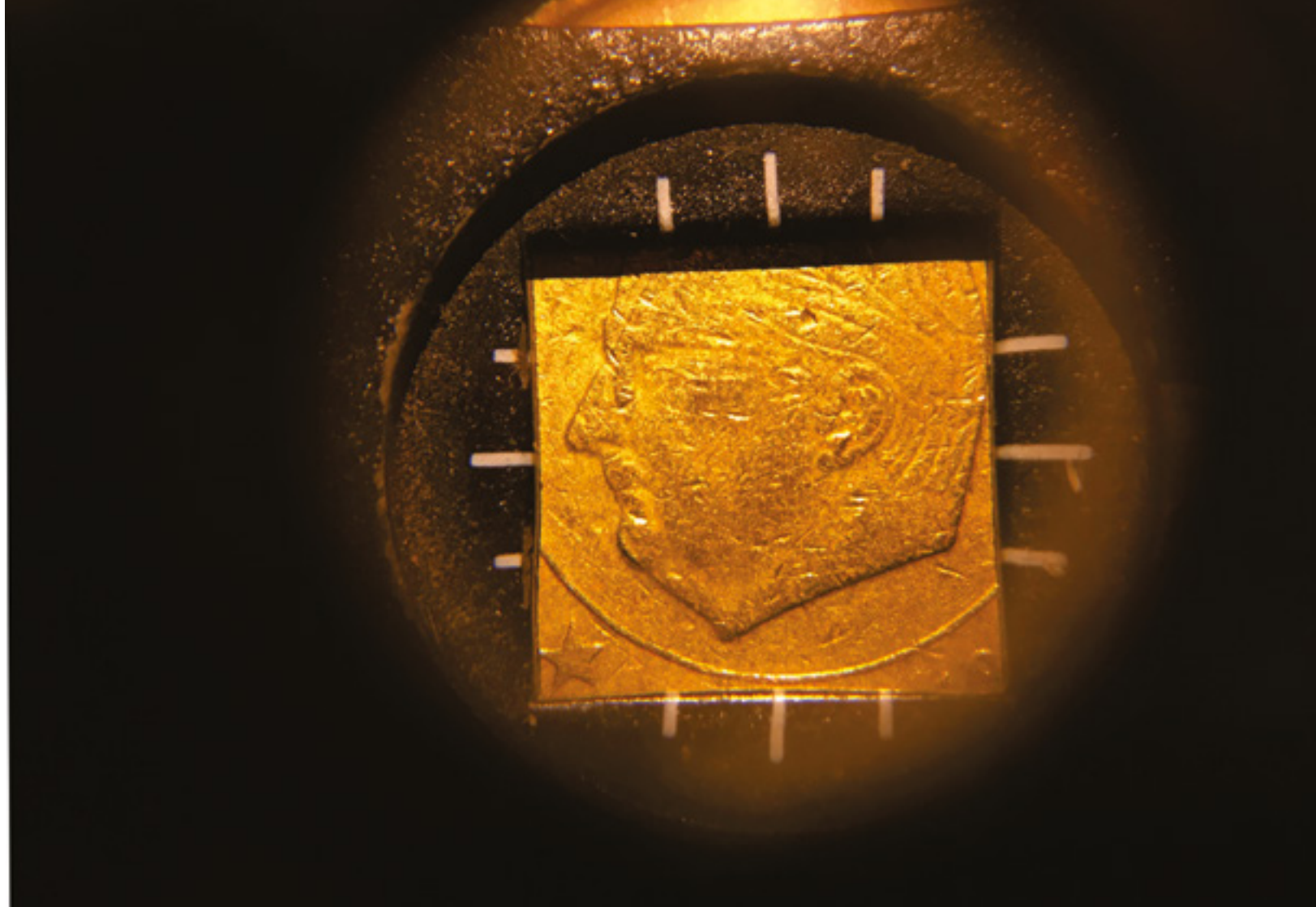
Escadas para A casa do Alto, 2018

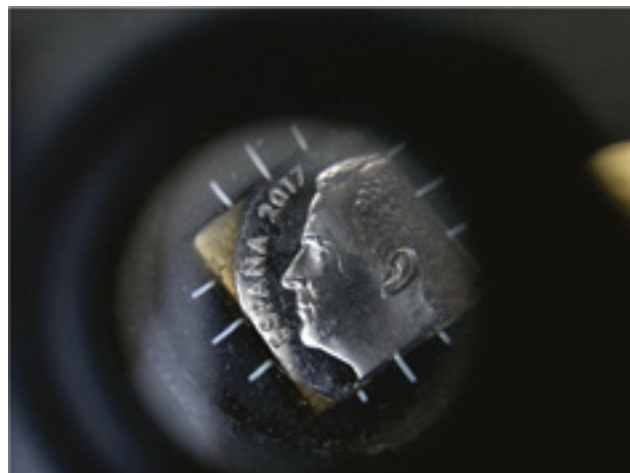
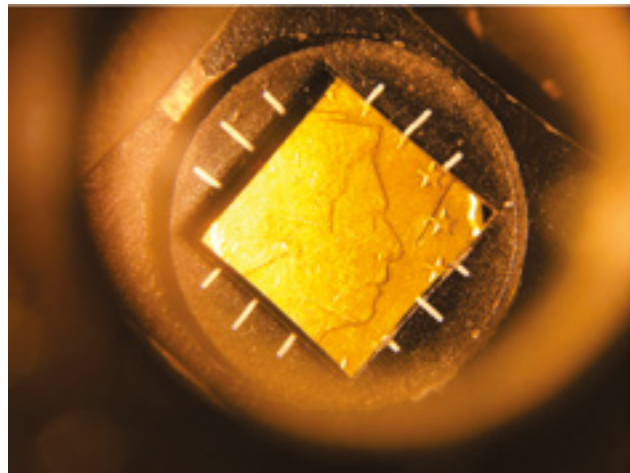
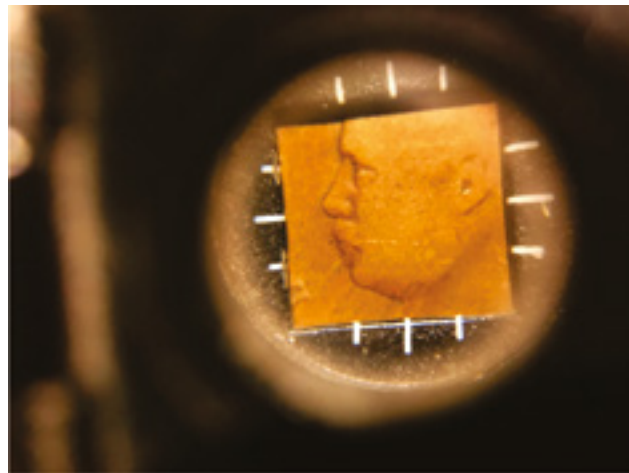
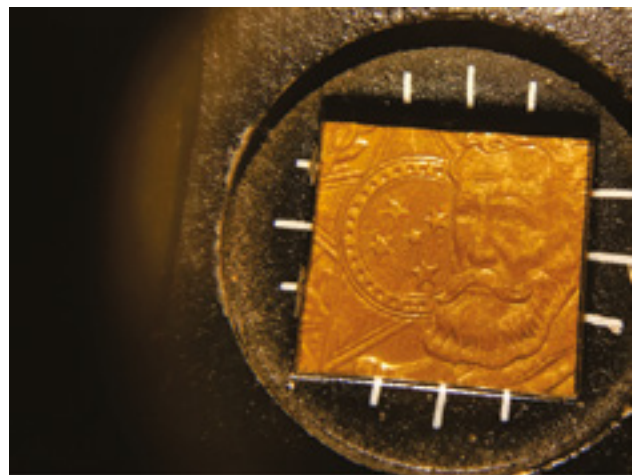


Série, A linha de fronteira se rompeu! 2018



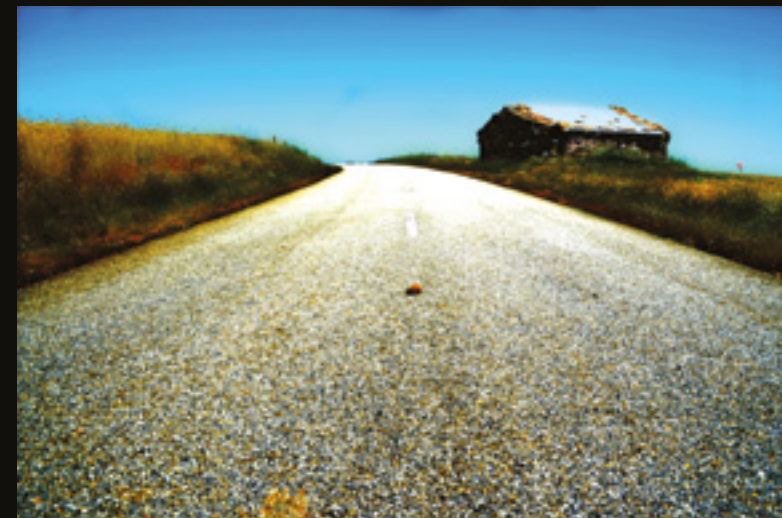
Série, Retratinhos do Poder, 2018



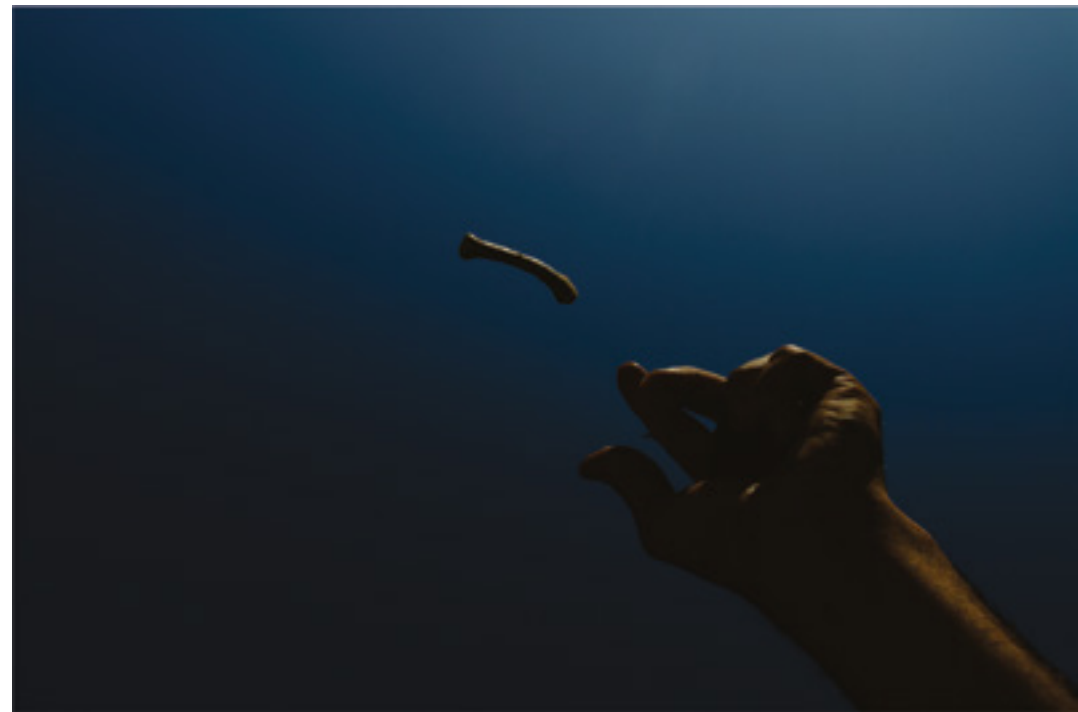




Série, A linha de fronteira se rompeu! 2018



Série, A linha de fronteira se rompeu! 2018



Série, A linha de fronteira se rompeu! 2018

Bibliografia

ABRAHAM, Ralph; **McKENNA**, Terence; **SHELDRAKE**, Rupert. *Caos, criatividade e o retorno do sagrado: triálogos nas Fronteiras do Ocidente*. [São Paulo]: Ed. Cultrix/Pensamento, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. “*Notas sobre o Gesto*”. In: Inter@ctividades. Tradução de Carlos Leone; Edição de Maria Teresa Cruz. Lisboa: CECL/FCSH-UNL: Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Cultura, 1997. p. 16-21.

ARTE nas extremidades. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003a. p. 143-174.

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Pedestres. Disponível em: < <http://www.pedestre.org.br/>>.

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Pedestres em São Paulo. Disponível em: <<http://www.pedestresp.org.br/>>.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEIGUELMAN, Giselle. *A era do capitalismo fofinho e seus dissidentes*. In: RENA, Alemar; RENA, Natacha. Design e política. Belo Horizonte: Fluxos, 2014.

CALDAS, Paulo; **BRUM**, Leonel (Org.). *Vídeodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. (Dança em foco, 2).

CATÁLOGO Hélio Oiticica. Rio de Janeiro; Paris: Centro de Arte Hélio Oiticica: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.

DAMÁSIO, A. *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. [S.I.]: Temas & Debates, 2010.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

FARGIER, Jean-Paul. *Nam June Paik*. Paris: Art Press, 1989.

FEDERAÇÃO Internacional de Pedestres. Disponível em: < <http://www.pedestrians-int.org/>>.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário Aurélio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

GUARDIÕES das Calçadas. Disponível em: <<http://www.maragabrilli.com.br/guardioesdascalçadas/>>.

HARARI, Y. N. *Sapiens: uma breve história da humanidade*. [Porto Alegre]: L&PM, 2015.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 2003.

LEONE, E.; MOURÃO, M.D.G. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/MEC/FUNARTE, 1984.

MÃO na Roda. Disponível em: < <http://maonarodablog.com.br/>>.

MELLO, Christine. *Extremidades do video*. São Paulo: SENAC, 2008.

MÈREDIEU, Florence de. *Arts et nouvelles technologies: art vidéo, art numérique*. [Paris]: Larousse, 2005.

MURCH, W. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PANOSFSKY, E. *La perspective comme forme symbolique*. Tradução de Guy Ballangé. Paris: Minuit, 1975.

RAMOS, Célia. *Poética do urbano: produção e apropriação cultural no dia a dia das cidades*. [S. l.]: Bernúncia, 2008.

REDE Nossa São Paulo. Disponível em: < <http://www.nossasaopaulo.org.br/>>.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SPANGHERO, Maira. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

UM PISCAR DE OLHOS E NÃO ESTAMOS NO MESMO LUGAR

PORTO-PT
2018



Entre Peles

Entre a casa e a rua, as calçadas

Edição e Design
OM

Tiragem
10

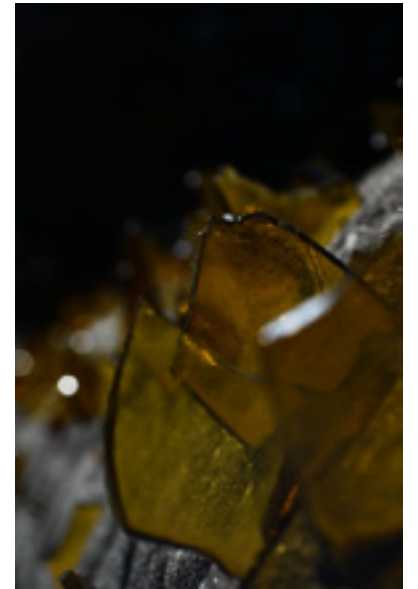
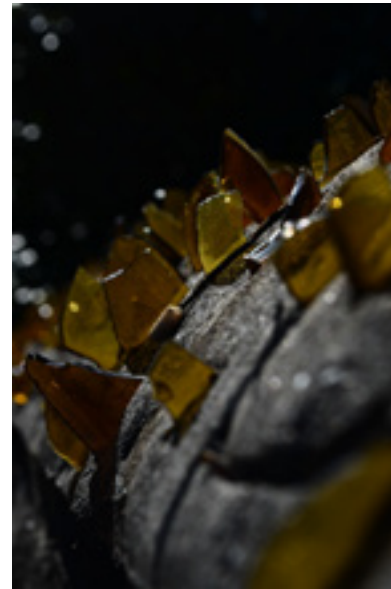
Data
Porto 2018

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO,
Como parte das exigências do Programa do Mestrado em Práticas Artísticas
Contemporâneas, para a obtenção do título de Mestre.

Entre Peles

Entre a casa e a rua, as calçadas





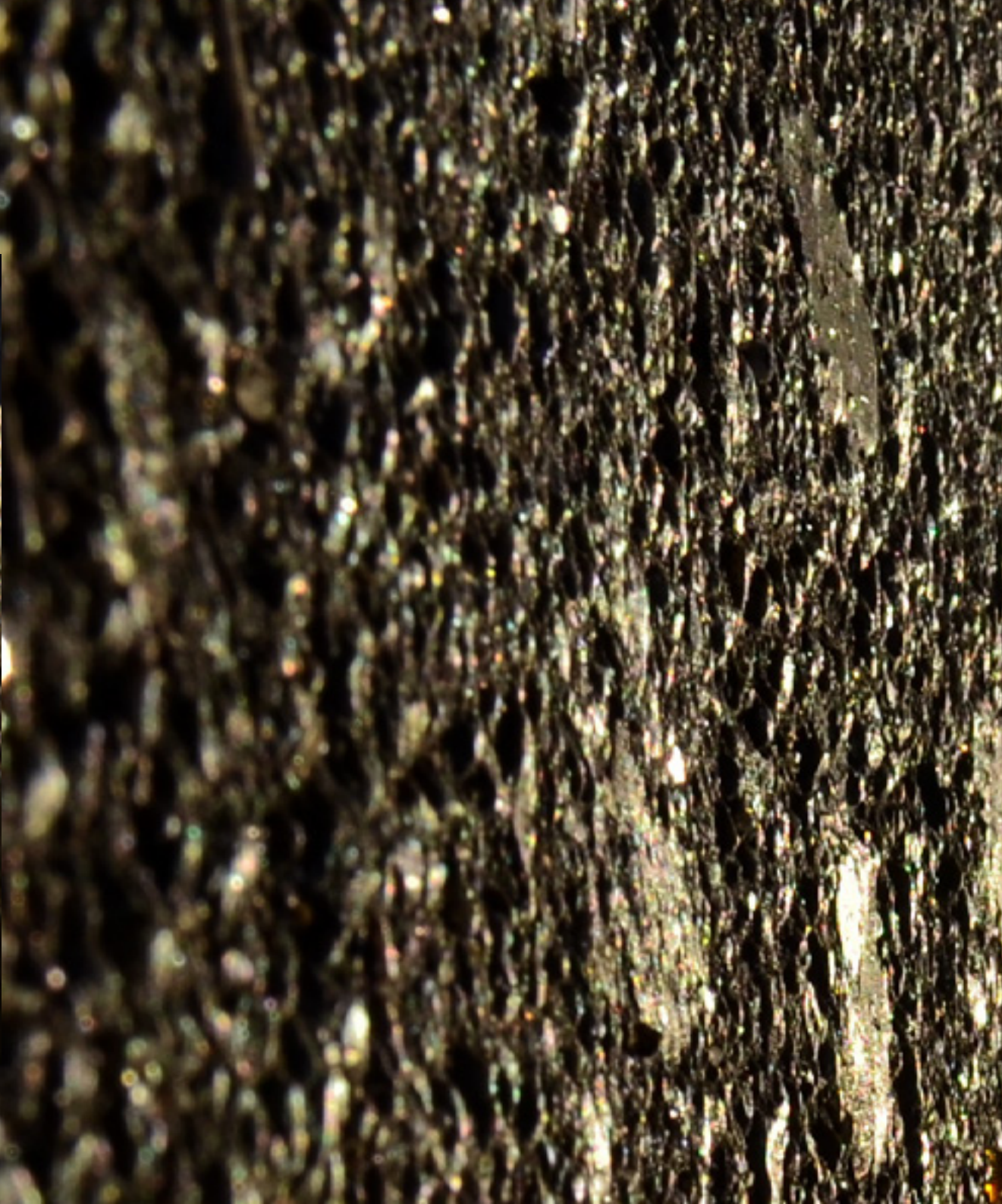
PAUÍCIO
E É O NOSSO PARQUE
E RESIDENCIAL (9 e 10)
; A CARNE DAS BOVAS CASAS
O CRÃO TIRA OS NOSSOS PÉS
E também
NAVA MATERIA + MODECAR
NADA TRINGUENDO
ESTRAN SEBRE A VASA
DIREÇÃO
BAGA RA XAP MO-NOS
PARA AMANHAR-MOS
NÃO SUJA.
Nada é tão bonito que não
seja tão sujo
PARQUE TUDO













Porto
Portugal
2018





Entre Peles

Entre a Epiderme e a roupa, dança.

Edição e Design
OM

Tiragem
10

Data
Porto 2018

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO,
Como parte das exigências do Programa do Mestrado em Práticas Artísticas
Contemporâneas, para a obtenção do título de Mestre.

Entre Peles

Entre a epiderme e a roupa, a dança.

















Porto
Portugal
2018





Entre Peles

Entre Eu e o Mundo, as fronteiras 3x4.

Edição e Design
OM

Tiragem
10

Data
Porto 2018

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO,
Como parte das exigências do Programa do Mestrado em Práticas Artísticas
Contemporâneas, para a obtenção do título de Mestre.

Entre Peles

Entre Eu e o Mundo, as fronteiras 3x4





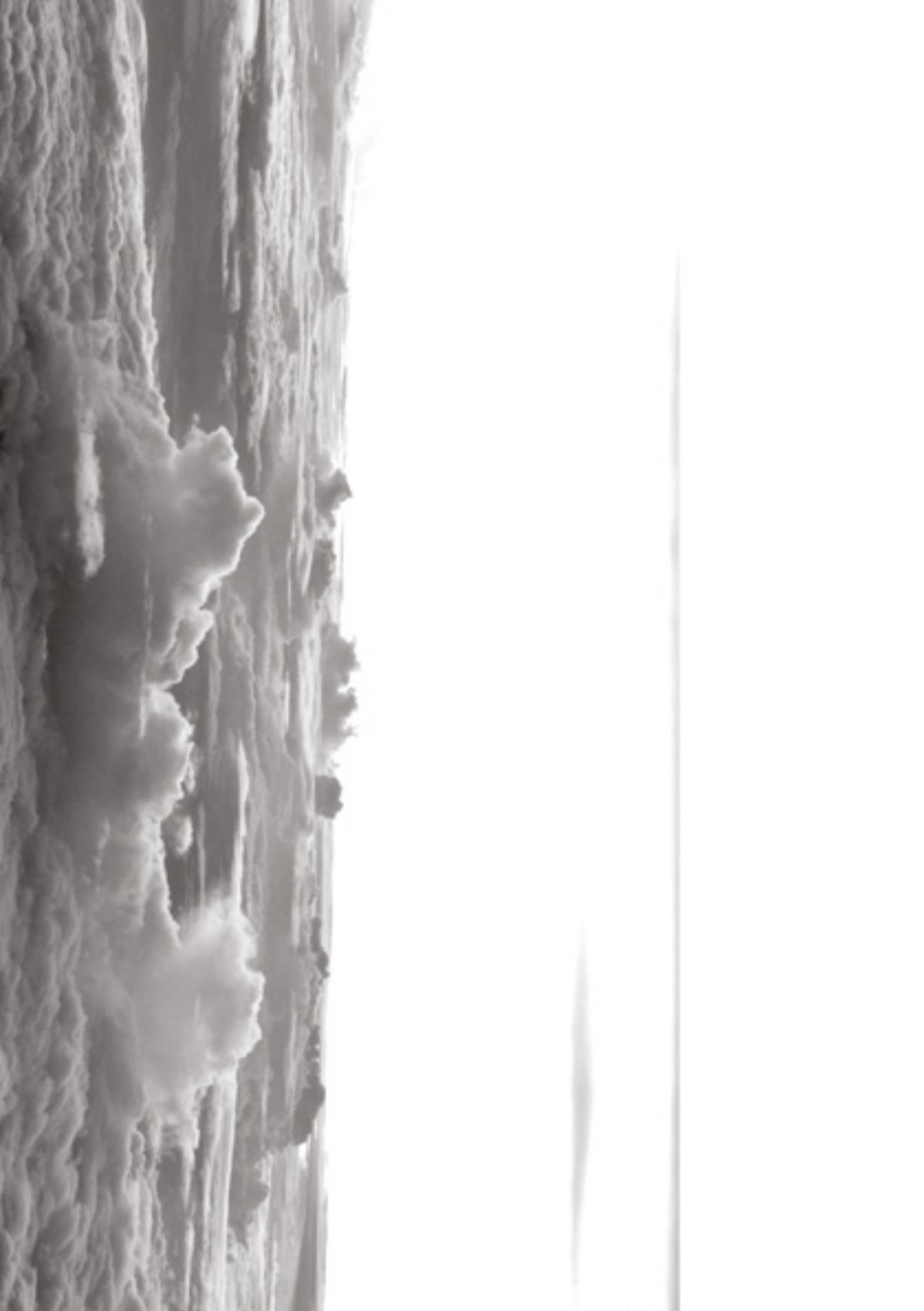
Pedido: 1520683 Foto: 141214_1.jpg 4-5x7 10/9/2016 14:48:05 Matricula: 16271







Porto
Portugal
2018



Entre Peles

Entre o Mundo e Eu, A nave Mãe.
Os sonhos, a sexta pele.



Edição e Design
OM

Tiragem
10

Data
Porto 2018

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO,
Como parte das exigências do Programa do Mestrado em Práticas Artísticas
Contemporâneas, para a obtenção do título de Mestre.

Entre Peles

Entre o Mundo e Eu, a nave Mãe.
Os sonhos, a sexta pele.



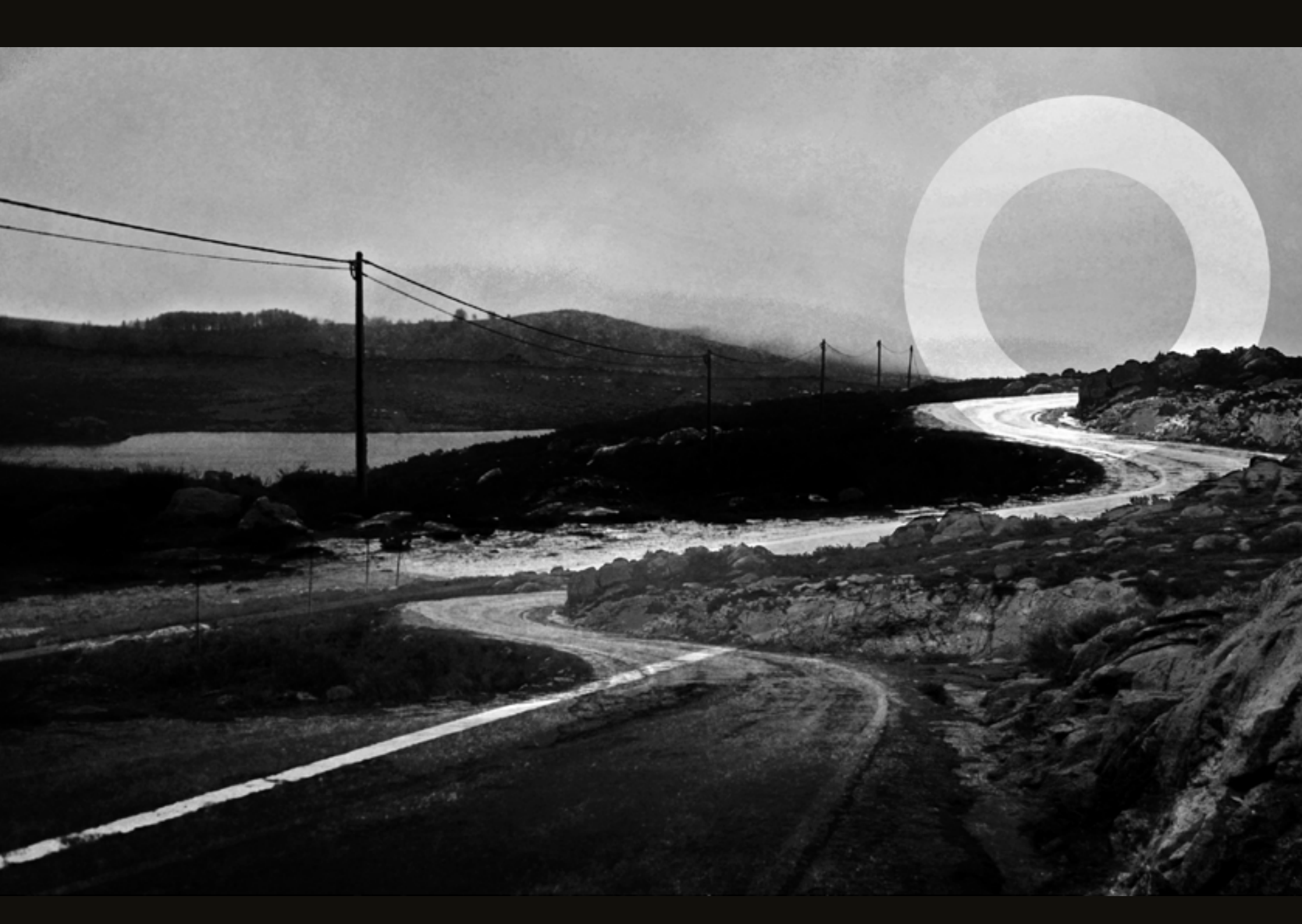






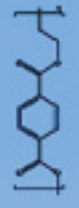
















Porto
Portugal
2018

